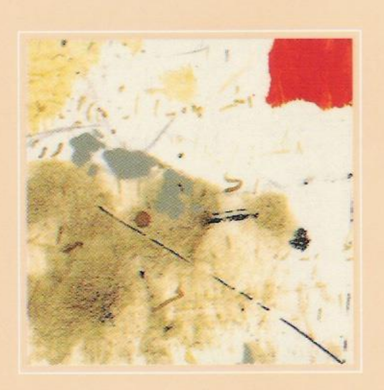
166

جائزة الشارقة للإبداع العربي
الإصدار الأول | الدورة 9 | 2005
الثالث في مجال النقد الأدبي

# آفاق جديدة في الرواية العربية



عبد الحكيم سليمان المالكي



# آفاق جديدة في الرواية العربية

# آفاق جديدة في الرواية العربية

عبد الحكيم سليمان المالكي

إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2006م

الطبعة الأولى 2006

الناشر: دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة ـ دولة الإمارات العربية المتحدة
ص. ب: 5119 الشارقة
هاتف: 5671116 6 971+
برّاق: 5662126 6 971+
بريد اليكتروني: sdci@sdci.gov.ae

٨١٠.٩٠٢٣ عبد الحكيم سليمان المالكي
ع س. آ آفاق جديدة في الرواية العربية: نقد/ عبد الحكيم سليمان المالكي.- الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٦
٢٦٢ص؛ ٢١سم.- جائزة الشارقة للابداع في مجال المسرحية ٢٠٠٥
١- السرد الأدبي ٢- الأدب العربي - تاريخ ونقد
أ- العنوان ب- السلسلة

ISBN 9948-04-371-5

ISBN 9948-04-045-7

# القسم الأول

# المبحث النظري

# الفصل الأول: تمهيد عن تطور الرواية

الحكي والسرد هما نزعة إنسانية قارَّة في الإنسان منذ الأزل تشهد على ذلك كل الرسومات القديمة في الكهوف والنقوش المختلفة التي تخلد حدثاً ما أو سيرة ما.

ولقد تطور السرد مع تطور الحياة الإنسانية ومع الكتابة فظهرت السير وكتب التاريخ كما تأسس لدى اليونانيين فن المسرح (العرض) والملحمة التي تمثل السرد.

ومع الزمن عربياً ظهر القصص القرآني المحكم وكتب التاريخ والسير وبدأت تتأسس المرويات الشفهية (السير الشعبية)، كما ظهر فن المقامة العربي، من جانب آخر وفي موقع آخر سادت في أوروبا القصص ذات الطابع الديني والكنسي، حتى بدأ التحول في القرن الرابع عشر تقريباً، حيث

تحولت إلى مغامرات منظومة ذات أسلوب ملحمي؛ أناشيد الأمجاد، والمغامرات العسكرية والغرامية. وتستمر روايات الفرسان حتى القرن الثامن عشر، وتحولت ليتشكل ما يعرف بالرواية الباروكية والتي كانت تسعى من خلال سلسلة من المغامرات المختلفة لتحقيق حالة من الإرضاء لتلك الطبقة التي كانت تكتب لها، ولعل رواية "دون كيشوت" لـ"سرفنتس" والتي ظهرت في بدايات القرن السادس عشر[1] والتي تمتلئ بالسخرية من الفكرة البطولية، كانت البداية لنمط من الخروج عن النسق الباروكي السائد.

كما ظهرت روايات أخرى تنقض الطبيعة الساذجة التي كانت تحتويها رواية الفرسان الباروكية كـ"الراعي المعتوه" لـ"سوريل" و"كانديد" لـ"فولتير"[2]. حيث بدأ يتأسس المناقض للمغامرة ونفي المباهج الروائية السابقة، وإخفاق الإنسان في أن يكون نافعاً إلا عن طريق السخرية.

وفي نهاية القرن السابع عشر بدأت تظهر روايات يذكر كُتَّابها أنهم استعانوا بسيرة ذاتية أو مذكرات مثلما حدث مع "ألكسندر دوماس" ومذكرات "دارتنيان" والتي اعتمد عليها في كتابة رواية "دارتنيان". وهو ما يعبر عن الميل إلى الواقع ولو كان مغلوطاً، كما سيشيع الفضول فيما يتعلق بالعادات لتظهر روايات المغامرات والتي كانت مقدمة لروايات مثل "روبنسون كروزو" و"كانديد"، ولتتحول مع القرن الثامن عشر للباطني والداخلي وتصوير الحياة النفسية مثل "للكلو" و"ساد"

و"ماريفو". كما نجد "بنجمان كونستان" في روايته "أدولف" وهو يحكي لنا عن تفسخ الحياة النفسية وعبثية باطن الإنسان بحيث تحولت الرواية "لتجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان الذي لا يستطيع أن يمضي مثله من أحط الأشكال إلى أسماها"[3].

## ظهور الرواية الواقعية

مع "بلزاك" و"هيجو" و"ديكنز" و"زولا" أخذت الرواية تتخذ شكلاً آخراً مختلفاً، فنشأ مع "بلزاك" الوصف الدقيق بل والاستغراق في الوصف، وصارت الرواية تتخذ شيئاً فشيئاً نهجها الواقعي، وتحولت الرواية بهذا الشكل من رواية الحكايات، إلى رواة أخلاقيين، يعرفون سر الضمائر والشخصيات كما مع "بلزاك" و"زولا" خاصة، ولعل ما يميز النهج البلزاكي في الوصف هو طابع الاستقصاء الذي يصفه "حتى كان يغطي كافة تفاصيل المشهد الذي يصفه"[4] ويتحول الوصف للخلفية المنطقية للشخصيات.

## بدايات الاشتغال على الحواس والرؤية السينمائية

ستتخذ الرواية مع "فلوبير" شكلاً آخراً من أشكال الوصف، ونجد استخداماً جديداً لمفهوم الرسائل في الرواية، ونجد بدايات سينمائية الرواية، فيتحول "فلوبير" في وصفه-جامعاً

بين الانتقاء[5] والاستقصاء- لأشبه ما يكون بالمخرج أو مهندس الديكور في عصرنا هذا:

"أضيء القصر دفعة واحدة من أعلى سطوحه، وفُتح الباب الوسيط، وظهرت على العتبة امرأة هي ابنة "همليكار" نفسها مغطاة بثياب سود. نزلت أول السلالم الذي كان يمتد بشكل موارب طوال الطابق الأول، ثم نزلت الثاني، فالثالث، وتوقفت على السطح الأخير، كانت السفن الحربية في أعلى السلم، نظرت إلى الجنود، جامدة، خافضة رأسها"[6].

إننا سنتابع كيف ستدخل الشخصيات الثانوية في منطقة الرؤية:

"كان ينتصب خلفها من جهة، صفان من الرجال الشاحبين يرتدون بيضاء ذات مخمل أحمر، ينزل بشكل مستقيم حتى أقدامهم...."[7].

إن رواية "سلمبو" التي أخذنا منها هذا المستقطع والتي صدرت منذ ما يقارب القرن والنصف أو أقل، كانت بداية أولى لدخول التصوير السينمائي، أو الحدث المتحرك الموصوف بطريقة منظمة، من خلال رؤية الراوي والذي ينقلها للمروي لهم، وستنتظر الرواية زمناً طويلاً حتى تتطور ألواناً أخرى من السرد والتي لن تعتمد على الوصف فقط ولكن من خلال مسرحة الحدث.

المشهد الجديد ودخول وعي الشخصيات

هروباً من سيطرة الراوي العليم، ورغبة في طرح المزيد من الحرية للشخصيات، كان على الرواية أن تستنجد بالحوار والخطابات الذاتية (المونولوج الداخلي) بغية الحصول على المزيد من الحرية للشخصيات ولنمو السرد، ولقد ظهر فن المشهد، من خلال الدعوة المشهورة لـ"هنري جيمس" إلى مسرحة الحدث والدعوة للخروج من الراوي العلوي[8]، وصارت الرواية معتمدة على الحوار والذي صار أكثر تلقائية، وأقرب للمحاورات المألوفة والمتقطعة في الحياة الحقيقية.

**الرواية وحضور الروائي داخل العمل**

مع "أندريه جيد"[9] سيتحقق ظهور الروائي داخل عمله وإعلانه المباشر عن جهله بالعمل الذي يكتبه وإلى ماذا سيصل الشخوص، (كما في رواية مزيفو النقود)، كما سنجد الرواية التي موضوعها كتابة رواية كما روايته "بالود"، أي أننا أمام بدايات الرواية المخالفة للسنن الروائية السائدة، ويبدو بذلك الرغبة لدى هذه الرواية هو أن تسحر وتدهش بدلاً من أن تصف وتخبر وتشرح وتقدم المعلومات، أي أننا أمام خروج السنن الكتابية المعتادة. كما أن الحوارات صارت أكثر حقيقية وتمثيلاً للواقع .

## الرواية الساخرة

ومن وراء ذلك كله ستخرج الرواية ذات الخطاب الساخر، أو رواية السخرية والتي أبدى أغلب رموزها الأوائل احتقارهم الشديد للأدب الواقعي ومآسيه وإخفاقات الحزن والسعادة فيه، سيتأسس ذلك غالباً مع "جيرودو" الأكثر رفضاً للواقعية، و"كوكتو" و"برتون" و"أراغون" و"لاربو"، في بدايات القرن السابق وأغلبهم يرفضون في أعمالهم المآسي والقضايا الكبرى ويعتبرون أن الحياة تفرض عليهم اهتمامات حقيرة لا تعنيهم مثل الطموح والهوى والسعادة وهو لون سنجده ولكن بشكل أكثر مرارة لدى روائيين عرب محدثين مثل مؤنس الرزاز وفي بعض أعمال عبد الرحمن منيف[10] والذين أسسوا ما يمكن أن نسميه الأسطرة العكسية[11] .

## الرواية الانطباعية وما وراء السرد (اللامرئي)

في الزمن نفسه تقريباً تظهر شيئاً فشيئاً الرواية الانطباعية والتي تغذت فيما يبدو على الواقعية وخرجت عليها ويجد القارئ لهذه الرواية وراء السرد الموضوعي ووراء وعي الأشخاص بالأحداث التي يعيشونها، حقيقة الحدث التي لا يمكن الولوج إليها. سنجد ذلك مع "هنري جيمس" و"فرجينيا وولف".

إننا مع "جيمس" نجد للوهلة الأولى حكايات مرتبة بمهارة

بل حكاية من حكايات الأشباح والهلوسات (كما في رواية دورة اللولب) حيث السرد غير المباشر، يثير بعداً جديداً من الصعب إعطائه شكلاً ما، ولنتابع هذا المقطع من الرواية حيث المتكلم يحكي قصة ما:

"لن أتوصل قط أبداً، ولو استسلمت لموجة ذكرياتي – إلى أن أعيد صياغة التعليق الخفي المدهش الذي صاحبته، أو أجعل الساعات الغنية جداً من حياتنا العامة تفيض"[12].

إننا نلاحظ أننا أمام بحث عن ذلك الخفي العميق وراء السرد، وإن كان ذلك البحث يتم بشكل مغلق، من خلال وعي الكاتب، ساهم في ذلك النزعة النقدية التي تسم كتاب من أمثال "هنري جيمس" وكذلك وعيه بالعمل الذي يمارس"فكل موضوع هو بالنسبة له معضلة تقتضي حلاً: إنه سؤال عن انفعالات الأشخاص في وضع معين، وكيف يستطيع الروائي إظهارها من تلقائها عبر التحليل الدقيق ودون تدخل".[13]

وسنجد طرح اللامباشر، والبحث الدائب دون إعلان غالباً مع "فرجينيا وولف"، ولنتابع هنا صورة الموج في روايتها الأمواج: "ترتفع كل موجة مقتربة من الشاطئ، فتتشكل وتتحطم، وتجر على الرمال ستاراً رقيقاً من الزبد الأبيض..."[14].

وتضيف في مكان آخر معبرة عن مفهومها للحياة:

"فلنحاول أن نعتقد أن الحياة شيء صلب، كرة نستطيع أن

نجعلها تدور تحت أصابعنا، لنحاول أن نعتقد أن بإمكاننا أن نجعل منها حكاية يسيرة منطقية، تنتهي بالحب مثلاً ثم لننتقل للفصل التالي..."[15].

وسنجد قمة الانفصال بين المباشر وغير المباشر في زمن حلم الشخصيات.

"إنني فوق الأرض (...) كل شيء رخو، وكل شيء مرن. تشحب الجدران والخزائن تنحني. تلتمع مرآة شاحبة فوق مربعات ضاربة إلى الصفرة. يستطيع فكري أن يميل خارج جسدي وأستطيع أن أحلم بأساطيلي تجوب أعالي الأمواج..."[16].

**كتابات تيار الوعي وما وراء النص**

ستستمر الرواية في التطور، حيث سينطلق ما يعرف بتيار الوعي والذي ساهم فيه تنظيرات "بريجسون" عن الديمومة و"ولتر جيمس"[17] المؤسس لمفهوم الذهول والرغبة الملحّة لدى الروائيين في التعبير عن الهواجس العميقة للذات الإنسانية، وكذلك الرغبة في تسجيل أدق التفاصيل الصغيرة التي تنثال داخل الذهن[18]. فألغيت بذلك الفواصل بين القارئ والمتلقي وعمق الشخصية المهتاج والمتوتر غالباً وبعد أن كانت قد تأسست تقريباً مع أعمال "فرجينيا وولف" فستزداد قوة مع أعمال "جويس"، والذي يخرج عبر وعي شخصياته العميق مستويين،

ففي روايته "صورة الفنان في شبابه" نجد الرواية تتأسس بأكملها من أشخاص حقيقيين، إلا أن العقدة التي يشكلها حول "ستيفان" ليست لها أي قيمة بوليسية أو اجتماعية أو سيكولوجية، إنها رمز الدخول في الحياة، وهي بذلك تشكيل لمستويين من الكتابة؛ مستوى واقعي سطحي عادي، ومستوى عميق صوفي أو شعري داخلي. ومن هنا يبدأ في الظهور ما وراء النص ويدعونا الكاتب لملء الفراغات التي بين الكلمات [19]. وسنجد في روايته "عوليس" يوم عادي من أيام شخصية تافهة (يوم السادس عشر من يوليو 1904م) كما قضاه "ليبولد بلوم" وسنجد أن ما تقوم به الشخصية غاية في التفاهة والعادية وهي تتحرك داخل الشوارع الشعبية للمدينة، ولكن من خلال وعي الشخصية والمؤلف خلفها نجد أنفسنا أمام أدق تفاصيل إحساساته، ممتزجاً مع رائحة الشوارع وأجواء البارات وكافة هواجس ذات الشخصية العميقة. إن ذلك كله يتم مع وجود النص الموازي، وهو نص الأوديسة الهوميروسية، "حيث المأتم الذي يحضره "ليبولد بلوم" في الصباح هو دفن ألينور في الأوديسة، وزيارة الجريدة هي أوليس لدى أيول والماخور هو كتاب سيرسه"[20] ولعله من مميزات سرد جويس في هذه الرواية أنسنته للكثير من الجمادات والحيوانات وتسجيل أصواتها مثل انسنة المروحة وحديث "بلوم" معها وكذلك أصوات العنزة والعصفورة وغيرها، وإن كان ذلك يقدم في حالات سكر شديد للشخصية [21].

إذن كما سنرى ومع "جويس" يتحقق مفهوم النص الموازي،[22] الذي يشتغل رمزياً ليحقق تعدداً في معنى النص و يتحقق للسرد المزيد من البحث عن تعدد المستويات والبحث عن الأخروي وفوق الطبيعي واللامُدرَك.

مع "مارسيل بروست" سيتشكل لون من الكتابة جديد، يتميز بالكثافة والغنى من خلال التواتر المستمر للحدث وإلغاء الفواصل بين الأزمنة والضمائر، عبر وعي شخصية رئيسية مهتاجة لا يبعد أن تكون هي ذاتها "مارسيل" نفسه، وهذه الشخصية في حالة بحث مستمر وعميق عن الماهيات تحث المظاهر، إن "بروست" بدل أن يسعى لخلق مغامرة مصحوبة بالعواطف، يقوم بانتهاك تلك العواطف في لحظات تأسسها كي يخلق منها الحكاية والمغامرة. إن "بروست" وهو يستعيد الأزمنة ويواتر حضورها يبعث كل مرة ومن جديد بفكرة ساطعة عن تلك الأزمنة وعن أحداثها. كما تتحول الكتابة لحالة من الاكتشاف المستمر والفكري غالباً لما يندس في ذوات الشخصية الرئيسية أو الشخصيات التي ينتهكها من فكر وقيم كما يتميز بالقدرة السهلة على الدخول لعمق الشخصيات الأخرى وببساطة ثم العودة وبسرعة للذات إلى كما فعل مع "سوان"، والذي تم تسمية الجزء الأول به، كما نجد في قلب كل ذلك بحث محموم لا يتوقف عن المندس والعميق.[23].

لون آخر من ألوان الكتابة، الواقعية يظهر من جديد مع "أندريه مالرو"، حيث الرواية التمثيلية أو التي تعتمد في تطورها على الحوار أكثر من السرد، كما في رواية الأمل، أو

السرد السينمائي، كما في رواية الوضع البشري بالإضافة للحوار.
إن الوصف هنا وهو يطرح، يطرح كما تعيشه ذوات الشخصيات وليس بالطريقة التقليدية المطولة التي اعتمدها كتاب الرواية الأوائل، وحتى عندما يقوم بعملية وصفية سريعة فإنه غالباً ما يرجع بسرعة إلى شخصياته لينطلق منهم: "مدينة معزولة، جرداء، ريفية، ذات طرقات طويلة، وشوارع مستقيمة حيث ينمو العشب تحت أشجار استوائية ضخمة. إن هذا الذي يجر عربته يتفصد عرقاً لأن المسافة طويلة، وبلغنا أخيراً حياً صينياً مملوءاً باللافتات المذهبة المكتوبة بحروف جميلة سود، وبالمصارف الصغيرة من شتى الأنواع. وكانت تتلاعب أمامي سكة حديدية صغيرة، وسط شارع كبير، مغطى بالعشب. المنزل رقم 37 ، 35 ، 33 .... قف! لقد توقفنا أمام منزل شبيه بسائر منازل هذا الشارع: إنه "شقة" وكالة غامضة. وثبتت على الباب لوحات لشركات تجارية لتعبيد الشوارع غير مشهورة...."[24].

ولنتابع هذا المقطع أيضاً من الوضع البشري لـ"مالرو"، حيث يصور الراوي من خلال السرد هواجس الشخصية (تشن) وهو يسعى لقتل شخص نائم:

"هل سيحاول تشن أن يرفع الكلة ؟ هل يضرب من خلالها؟ كان القلق يلوي معدته. كان يعرف حزمه الخاص، لكنه لم يكن قادراً في هذه اللحظة على التفكير إلا ببلادة، مسحوراً بهذه الكومة من الموصلين الأبيض الذي يتدلى من السقف على جسم

أقل منظورية من الظلمة، والذي تخرج منه فقط هذه القدم، نصف المنحنية، بسبب النوم، والحية مع ذلك، من جسم الرجل. كان النور الوحيد يأتي من البناية المجاورة. مستطيل كبير من الكهرباء الشاحبة تقطعه قضبان النافذة التي يرتسم أحدها على السرير تماماً فوق القدم، وكأنه يريد أن يزيد في حجمها وحياتها. وزعقت أربعة أبواق أو خمسة في آن واحد. هل افتضح أمره ؟ هل يحارب، يحارب أعداء يدافعون عن أنفسهم، أعداء يقظين ؟. تلاشت موجة الضجيج: عرقلة سيارة– ما زال هناك في عالم البشر عرقلة سيارات– ووجد نفسه من جديد تجاه بقعة رخوة من الموصلين ومستطيل النور، الساكنين في هذا الليل حيث لا وجود للزمن"[25].

إننا من خلال المقطع السابق أمام حالة درامية عالية متوترة يخلقها الراوي من خلال الانتقال للصور الانتقائية التي تراها الشخصية وكذلك من خلال الوضع الأولي الذي تعيشه ومن خلال نهج التساؤل الذي سنرى الكثير منه في روايات الكوني و الغيطاني والغزال وإن كان كلاً منهم يوظفه لغرض خاص .

إننا نلحظ قدر الاهتمامات الجانبية التي يغطيها الراوي من مشاعر الشخصية، وكيفية تناوب الوصف بين الصورة الخارجية وبين الحدث الذي ليس إلا حالة داخلية يعيشها الشخصية (تشن) وهو ما حقق الحالة الدرامية المتوترة والمطلوبة لاستمرار تدفق الخطاب.

لون آخر من الكتابة نجده في كتابات "كافكا" سواء في "القضية" أو "القصر"، حيث تبدو كل الأشياء مبهمة والأحداث غير مفسرة، أي أننا أمام أثاراً لا تفسر (تقريباً) ففي رواية القصر مثلاً نجد شخص ما قد وصل إلى مكان قريب من أحد القصور وعرف على أنه مساح، وإذ توقف في القرية المجاورة سأل في أي ساعة يستطيع أن يقدم نفسه للقصر، وبالطبع هو لن يحصل على أي جواب، بل لن يكاد يتاح له أن يلتقي أشخاصاً لهم علاقة بالقصر، ويدور الكتاب كله في هذه القرية حيث أقام المساح لا يبرح المكان.

إن القصر رواية متخيلة، قد فُكِّر فيها وكتبت على نحو لا يمكن أن يوجد معه أي تفسير لها. ومع ذلك فكل شيء مروي فيها كما يجري في الحياة الحقيقية. فالشخصية الرئيسية (المساح) سيستقر في القرية ويعقد صلات جيدة مع أهلها ويتخذ مسكناً ويصبح عاشقاً. أما العنصر غير الواقعي، العنصر الذي يشكل ضربة الإبهام التي تُدخل في اللاواقع دون أن تترك الواقعية مع ذلك فهو أن سادة القصر بالرغم من كل ذلك أناس طريفون يتلهون من الحين للآخر باستخدام موظفين عن طريق المراسلة. لكي يتركوهم من بعد ذلك كله أمام باب مغلق، كما أن ممارسات المساح ذاته تبدو غير مفهومة، فهو وقد أضجرته هذه المسرحية الغريبة والانتظار، لم يحاول على الإطلاق أن يقتحم المنطقة ويقدم نفسه لأصحاب القصر[26].

في رواية القضية نجد المسألة نفسها تقريباً، فالرجل الذي أنبئ بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق أبد الدهر لمعرفة من أوقفه، وأين أوقف ولماذا أوقف، وما من إنسان شرح له أن في الموضوع خطأً أو انتقاماً، في حين لا يفكر هو في أن يتصرف تصرفاً معاكساً بشكوى افتراء أو بشكوى ضد تهمة باطلة.

إن هذه اللاواقعيات الخفية التي قد تبدو أنها تشكل قضية اختيارية اصطنعها الكاتب إلى حد ما، تعود فيما يبدو لمخيلته العفوية أكثر من أن يكون لها بعداً رمزياً، فـ"كافكا" يعبر مباشرة عن مفهوم الرمز وأقوال الحكماء وتلك المسارب التي تنمو لكشف السر فيقول: "يحتج كثير من الناس على أن أقوال الحكماء ليست إلا صوراً مجازية أبداً، لا يمكن استعمالها في الحياة اليومية، وهي الحياة الوحيدة التي تمتلكها (....) إن كل تلك الرموز تعني في صميمها أن الإنسان لا يستطيع أن يدرك ما لا يمكن إدراكه، وإنا لنعرف ذلك، فهمومنا اليومية تتأتى من أشياء تختلف عن تلك اختلافاً بيناً"[27].

ومن النص السابق ندرك مقصد "كافكا" في أن الرموز الأدبية عاجزة عجز الواقعية الأدبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى.

ونؤكد هنا أننا بداية مع انطباعية "جيمس" و"فرجينيا وولف"، ثم مع "جويس" و"بروست" و"كافكا"، باستمرار في بحث دائب عن السر. كما أن هذه الكتابات قد رسخت (بحكم ما بَنتْه) نموذجاً لكتابات النص الموازي أو النص الخفي أو

النص المصاحب، إنها حاولت أن تقدم لنا الحياة مع تلك الرعشات الخفية والكمدات اللامنظورة. لون آخر من الكتابة مهم سنجده مع "فولكنر"، لون من الكتابة المكثفة والضمائر والتلوين القاسي لمجتمع النص.

بعد سينمائية "مالرو" وانطباعية "وولف" والبحث الدائب والمستمر عن السر لدى "جويس" و"بروست" نجد مع "فولكنر" نهجاً فنياً قاسياً، كل ما فيه صلب ومتعب عالم بدائي فظ- عالم "المساكين البيض" في الجنوب الأمريكي، عالم المنحطين والمحطمين- في عالم مليء بالعقد والعنف، هنا مع "فولكنز" نحن أمام عدسة سرد تعبر وعي خاص، هذا الوعي هو ضمير أحد الشخصيات ونتاج العبور، سرد قاسٍ ووصف متقطع يعكس كله حالة مشوشة من الألم العميق تعبر عنها تلك الشخصيات كما يتداخل الماضي والحاضر داخل الوعي المهووس!. إن كل شيء مُرْهِقٌ ومُتْعِبٌ وحيث التداخل عميقاً ومبطناً بين الراوي وشخصياته المأزومة، كما سنجد الضمائر المتعددة، والمختلفة الاهتمامات في روايته "وأنا أحتضر"، إننا أمام استبطان للضمائر وقسوة تصاحب الخطاب، مع حركة زمنية مميزة، فرواية الصخب والعنف ترصد أربعة أيام من أيام عائلة أمريكية، كما نجد إننا ننتقل من البعد القاسي للضمير المتأمل والذي يلون من العادة السرد بضمير الغائب، إلى الأشياء التي تندس في نفس تلك الشخصية، ولنتابع هنا "جوويل" أحد شخصيات رواية "وأنا أحتضر" في الفصل الأول

وهو يتحدث عن رؤية أمه لصندوق النعش الذي يعده النجار لتنتقل هي فيه في لحظاتها الأخيرة لمسقط رأسها، الآن نحن في الفصل المسمى باسمه "جوويل" حيث الحديث من ضميره ووعيه المتألم بسبب حالة الأم:

"إن ذلك بسبب بقائه في الخارج هناك، (يقصد النجار) تحت النافذة تماماً، (مكان شغله) طارقاً وناشراً ذلك الصندوق اللعين

حيث لا بد أن تراه (يقصد أمه التي تنتظر النعش)..

حيث يمتلئ كل نفس تستنشقه بطرقه ونشره (يقصد أمه)..

حيث يمكنها أن تراه يقول لها:

انظري أي صندوق جميل أصنعه لك (.....)

يداها تستقران على اللحاف مثل جذرين نزعا من الأرض، حاولت غسلهما ولم تستطيع تنظيفهما (إنه يتحدث هنا عن أمه الجالسة في الشباك تنظر نحو النجار)" [28]

إننا هنا أمام تبادل في الرؤية يعكس وعي وضمير الشخصية، سنجد في نفس العمل الوصف القاسي العاكس للبعد الشخصي:

انظر وصف "دارل"(أحد الشخصيات) هنا للممر بين صفوف القطن.

"يجري الممر مستقيماً كثقَّالة رصاص، وقد شقته الأقدام وجعلته أملس وشَوَتْه شمس يوليو وجعلته بصلابة الآجر، بين صفوف القطن الأخضر الملقاة على جانبيه حتى مخزن القطن الواقع...." [29]

لقد تمكن "فولكنز" و"بفن" من الجمع بين تقنية استبطان الشخصيات المتعددة وطرح هواجسها وبين تنظيم الانتقال الداخلي و(المُرْبِك أحياناً) لذهن القارئ. كما سنلحظ الحركة الزمنية المتميزة، في الصخب والعنف نجد أنفسنا في أربعة أيام لعائلة أمريكية، تفصل بينها سنوات عديدة، مع "فولكنز" أمامنا الأشياء تحدث دون مبرر، دون شرح، فقط مع تنامي السرد مع استمرار الحركة الذائبة نصل لمستوى إدراكي محدد ولكنه غير كامل.

من فرنسا ظهر لون من الكتابة جديد مع مدرسه الرواية الجديدة أو اللارواية وخاصة "آلان روب جرييه" .

إن الرواية الجديدة وهي تدعو إلى الوجود الملغِّز، تحاول أن تحوِّل الواقع إلى نوع من السحر والإبهام الخاطئ، لنتابع رواية "في المتاهة" لـ"آلان روب جرييه"، حيث نجد قصة جندي مكلف بمهمة مستعجلة إبان الهزيمة الفرنسية، يلتقط الروائي ذات المشهد ويعيد روايته مكثفاً، فالجندي بداية يسأل ولد تحت عمود النور ولكن الصبي لا يرد، ننتقل بعد ذلك لوصف لحجرة مقابلة، توصف وصفاً دقيقاً حيث على الجدار لوحة تمثل مقهى فيه مجموعة من السكارى وفي المستوى الأول منها

صبي يمسك صرة، وخلفه يجلس ثلاثة جنود.

ننتقل بعد ذلك في رواية ثانية للمشهد السابق، حيث يمر بالقرب من الجندي ويتوقف الصبي ويقود الجندي، ويقوده إلى تقاطع شارعين آخرين، ويعود الجندي للانتظار هناك ويعود مرة ثالثة الصبي ليقود الجندي (ولكن دون أن نجزم أنه الأول) حيث يقود الجندي إلى المقهى حيث يتركب المشهد بنفس أوصاف المقهى الذي قدم إلينا سابقاً مرسوماً على جدار. إنها متاهة لا منتهية، فليس هناك أهمية للخاتمة ولا لمصرع الجندي عند قدوم المحتلين، دون أن يستطيع إيصال الصرة لمن أرسلت إليه. أليس ذلك كله حلم جندي يحتضر ؟.

إن الرواية كلها فخ، فخ عذب بالنسبة للفكر، تراجعات في الزمن وفحص لكل الإمكانات.

وبذلك نحن في الرواية الجديدة أو مع كتابه الحساسية الجديدة في العالم الواقعي وهو يرى وفق قوانين هندسية مخالفة للمألوف لننظر لهذا الوصف من هذا المقطع "يقسم الآن ظل العمود– العمود الذي يحمل زاوية السقف الجنوبية والغربية– الزاوية المطابقة للسطح إلى قسمين متساويين. هذه الشرفة هي رواق عريض مغطى يحيط بالمنزل فوق جوانبه الثلاثة. ولما كان عرضها هو نفسه في الجزء المنصف وفي الفروع الجانبية، فإن خط الظل الذي يعكس العمود يصل تماماً إلى زاوية المنزل، ولكنه يتوقف هناك، لأن الشمس التي ما تزال في أعلى السماء لا تبلغ إلا بلاطات الشرفة وحدها"[30].

## ما وراء الرواية وما وراء السرد

منذ بدايات الانطباعيين "هنري جيمس وولف" وكذلك أعمال "جويس وبروست" أخذت الرواية تنحو نحو بحث ذائب لا يتوقف عن ما وراء الحقيقة، وتحولت الرواية ذاتها ومن خلال مادتها لـ"بنيتين":

– مادة مرئية يعبر عنها السطح الظاهر من السرد.

– مادة لا مرئية تندس في ثنايا السرد ومن خلال بنى خاصة فيه، وكذلك من خلال الاتكاء عن نص موازي مثلما فعل "جويس" في "عوليس" وهو يعتمد على النص المتواتر أو الديني أو المقدس .

إذن فالأدب لكي يستطيع أن يقطع صلته بنهج القص القديم "وأن يقدم تفرداً يبعث البلبلة من ثنايا السرد فلابد أن يرتبط بقيم عليا سامية وأن يتشبث الكاتب بقدر الإنسان أو ما يتعلق بروحيته"، يتم ذلك عبر مادة القص نفسها أو موضوعها وكذلك من خلال اللامرئي في السرد، حيث تتعاضد كل العناوين والاهداءات والرموز للإحالة على بعد أو موضوع خاص للنص وكذلك تتعاضد معها المادة الخفية للنص الموازي من خلال غير الدنيوي والخارق للمعتاد وهو ما سنراه وبقوة في أعمال "إبراهيم الكوني" وكذلك في تساؤلات "جمال الغيطاني" أو في تأملات شخصيات "عبدالله الغزال".

## الرواية العربية

بدأت الممارسة السردية العربية مع نهايات القرن قبل الماضي وبدايات هذا القرن، وكانت في بداياتها عن طريق محاكاة الروائيين العرب لنماذج مترجمة من الأدب الأوربي وهي محاكاة لم تكن أصيلة، كما يرى د. سمر روحي الفيصل[31]، بل كانت محاكاة فيها اتكاء على النموذج المعتاد للسرد الحكائي العربي الذي نشأ في أحضانه هؤلاء الكتاب كما ساهم تعدد انشغالات أولئك الأدباء؛ "لأنها لم تكن سيّدة الأجناس الأدبية آنذاك، كما أنها لم تكن تملك القدرة والرصيد اللذين يساعدانها على منافسة القصة القصيرة –والتي كانت قد تجسدت بشكل أسرع– يصدق ذلك على محمد حسين هيكل وعباس محمود العقَّاد وإبراهيم عبدالقادر المازني وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور"[32].

ولعل بدايات التأسيس للسرد العربي كان مع نجيب محفوظ–والذي كان تقليدياً في بدايته– والذي خطا بالرواية خطوات متقدمة سواء من "الثلاثيّة، وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفنيّ للرواية التقليديّة لدى سابقيه، إلى "ميرامار"، وهي تضمُّ بناءً فنياً ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية هي تقنية الأصوات وتعدُّد الرواة"[33] وكذلك اللص والكلاب والتي يرى الكثير من النقاد أنها بداية الدخول لرواية تيار الوعي[34].

و امتدت التجربة شرقاً وغرباً وبدأت تتأسس تجارب

جديدة في مصر وغيرها من البلاد العربية فظهرت تجربة حنا مينا في سوريا وكذلك تجربة فنجد استبطان الراوي للشخصيات وبنضج مع عبد الحكيم قاسم من خلال المونولوج المروي وهو ما يعرف بتيار الوعي– لدي أهل النقد الفني– وكذلك الحرص الذائب على موقعة الحدث في إطاره المكاني والزماني [35] وبدأت الرواية تتخذ لوناً تأملياً وصوفياً يعتمد على الكثافة اللفظية ويركز على الصورة كما مع تجربة "ادوار الخراط" وسنجد ألسنة الجمادات والتلاعب بالضمائر كما مع تجربة غسان كنفاني في "ما تبقي لكم" [36]وبدأ يظهر تعدد الخطابات داخل الخطاب السردي الواحد كما مع تجربة الزيني بركات لجمال الغيطاني و نهج الكتابة الساخرة أو ما يمكن أن نسميه بالأسطرة العكسية كما مع تجارب "مؤنس الرزاز" وتجربة "عبدالرحمن منيف" وكذلك السينمائية الصامتة كما مع تجربة ابراهيم اصلان والسينمائية مع حضور الحواس كما في رواية "شرف " لصنع الله إبراهيم، كما ظهرت تجارب جديدة متميزة منها تجربة إبراهيم الكوني والذي صنَف ضمن مدرسة الواقعية السحرية و تطورت أدوات الغيطاني وصار أكثر قدرة على التلاعب بالسرد من زاوية خفية وأخرى ظاهرة، كما بدأت تظهر هنا وهناك تجارب جديدة شابة، ونحن هنا نحاول أن نجوس أفاق جديدة في الرواية العربية من خلال الجمع بين جيلين:

جيل قديم مخضرم يتمثل في كاتبين متميزين :

الأول : هو إبراهيم الكوني من خلال روايتيه واو الصغرى[37] التبر[38] والذي نعتقد أن في تجربته من الغنى والخصوبة ما يمكن أي باحث أن يجد الكثير لبحثه، وخاصة في جانبه التقني والفني والذي مازال لم يطرق بشكل واسع.

الثاني هو : جمال الغيطاني والذي تتميز تجربته أيضاً بخصوبة وتجديد كبيرين من خلال قدراته التقنية السردية وعوالمه المختلفة التي يقدمها والروح الصوفية التي تسم كتابته والذي أبحر بالرواية العربية في أفاق بعيدة ومتميزة نتابعه هنا في هذه الدراسة من خلال نصه "دنا فتدلى"[39] .

أمّا الجيل الثاني الذي نتابع ممارسته الواعدة للكتابة فيتمثل في : عبدالله الغزال من خلال روايته رواية التابوت [40]والذي تحقق له نجاحاً متميزاً من خلال فوزه لمرتين متتاليتين في مسابقة عربية رصينة –مسابقة الشارقة للإبداع الأول في دورتها السابعة والثامنة– وبالترتيب الأول في المرتين في مجالي الراوية و القصة القصيرة كما تحققت إشادة متميزة بتجربته من نقاد كبار منهم د.سمر روحي الفيصل والذي أشاد بتميزه بالوصف المسرود.

# الهوامش

[1] Miguel de Cervantes SaavedraDon Quixote (1605, 1615)
http://csdl.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/DQ_Ormsby/

[2] Voltaire , Candide (The Works vol. 1) (1759)
http://oll.libertyfund.org/ToC/0060-01.php

[3] بول غادين / مشكلات الرواية /

نقلاً عن ر.م. ألبيرتس /تاريخ الرواية الأوربية/ت: جورج طرابيشي/منشورات عويدات / ص:219.

[4] سيزا قاسم/ بناء الرواية/الهيئة المصرية العامة للكتاب/ط.1984/1م/ص:88

/يقصد بالاستقصاء تغطية كافة صفات الشيء الموصوف بحيث تأتي مرتبة في تتال .

[5] المرجع نفسه /ص:88 حيث يقصد بالانتقاء تمييز لبعض صفات العنصر الموصوف دون غيره ولقد تميز "ستندال" بداية بهذا النوع من الوصف أكثر من غيره.

[6] جوستاف فلوبير /سلمبو / ترجمة منشورات عويدات /ص:59،.

http://www.worldwideschool.org/library/books/lit/historical/Salammbo/Chap1.html

[7] المرجع السابق /ص:60

[8] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي /المركز الثقافي العربي

/ط.1993/2م/ص:169

[9] أندريه جيد/مزيفو النقود/ت.هنري زغيب/منشورات عويدات/ط.1984/1

[10] أنظر على سبيل المثال رواية الذاكرة المستباحة لمؤنس الرزاز وكذلك ملحمة مدن الملح لعبدالرحمن منيف.

[11] صلاح الدين بوجاه/الشيء بين الجوهر والعرض / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر/ط.1993/1م /ص:150

حيث يقول في معرض حديثه عن أنواع التوثين:يبدو أنّ التوثين المضاد يدعم ما نصبو إليه خلال الصفحات المقبلة من تركيز على هذه الفئة .

[12] هنري جيمس /دورة الولب

نقلاً عن :ر.م.البيرتس/تاريخ الرواية الحديثة/ص:198 .

[13] جميل جبر/الأدب الأمريكي في مختلف عصوره/دار الثقافة /ط.1961/1م/ ص:124

[14] فرجينيا ولف /الأمواج / منشورات بلون .

نقلاً عن ر.م.البيرتس /تاريخ الرواية الحديثة /ص:204

[15]المرجع نفسه ص:205

[16] المرجع نفسه ص: 205

[17] محمود غنايم /تيار الوعي في الرواية العربية /دار القبس ودار الهدى/ط.1993/1م/ ص:9.

[18] المرجع السابق /الفصل الأول/حيث يشرح الكاتب مفهوم تيار الوعي .

[19] بول ويست/الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية/الجزء الأول/ت.عبد الواحد محمد/ دار الشئون الثقافية العامة /ط.1986/2م /ص:46

[20] Joyce, James//ulyss
http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/ulyss12.txt

[21] طه محمود طه/موسوعة جيمس جويس/وكالة المطبوعات الجديدة/الكويت/1975م/ص522

[22] جيرار/أطراس الأدب من الدرجة الثانية /ترجمة المختار حسني لجزء من للكتاب المسمى ب:

Gérard Genette, **Palimpsestes/la littérature au second degré**/ 1ère publication. Ed. Du Seuil 1982.

مجلة فكر ونقد/عدد 16/حيث يقول وهو يتحدث عن العلاقة بين نص الأوديسة ونص عوليس لجويس :

: أرجأت عمدا الإشارة إلى النوع الرابع من النصية المتعالية لأنه هو وحده، ووحده فحسب، الذي سيشغلنا هنا مباشرة، وهو الذي سأنعته من الآن فصاعدا بـ"النصية المتفرعة "Hupertextualité وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا (ب) -الذي سأسميه نصا متفرعا-، بنص سابق(أ) سأسميه "نصا أصلاHypotexte يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة. وفي التحديد السالب فإن هذا التعريف جد مؤقت.

[23] جيرار جينيت /خطاب الحكاية /ترجمة محمد معتصم وآخرين /القسم الأول الخاص بالزمن .

[24]اندرية مالرو /الوضع البشري /نقلاً عن : ر.م.البيرتس/تاريخ الرواية الحديثة /ص:283

[25]اندريه مالرو/ الوضع البشري نقلاً عن :

ر.م.البيرتس /الأتجاهات االأدبية الحديثة /ت.جورج طرابيشي/منشورات عويدات /ط.1983/3م /ص:12

[26] فرانز كافكا/ القصر منقولاً عن :

ر.م. البيرتس /تاريخ الرواية الأوربية الحديثة /ص:243

[27] فرانز كافكا/رموز في كتاب "جدار الصين " .

منقولاً عن نفس المرجع السابق /ص:245

[28] وليم فولكنر /وأنا أحتضر/ ترجمة سمير نصار/دار النسر للطباعة ص:13

[29] المرجع نفسه /ص:5

[30] الان روب غرييه /الغيرة /ص:9/منشورات منتصف الليل /1957.م نقلاً عن : بول ويست/الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية/ص:274
نقلاً عن ر.م ألبيرتس/تاريخ الرواية الحديثة

[31] سمر روحي الفيصل /الرواية العربية (البناء والرؤيا)/طباعة اتحاد الكتاب العرب /2003.م/ص:11

[32] المرجع نفسه /ص:12

[33] المرجع نفسه ص:12

[34] نبيل راغب /قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ /المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ودار الكتاب العربي للطباعة /1967.م

[35] محمود غنايم /تيار الوعي في الرواية العربية/ص:196 .م

[36] غسان كنفاني/ما تبقي لكم/الأسوار /1977.م/ص:18 حيث يؤنسن الروائي عبر الخطاب الصحراء كما يتلاعب وبقوة في الرواية نفسها بالضمائر فننتقل في المقطع ذاته من شخصية لأخرى وخاصة في لحظات التوتر الدرامي.

[37] أبراهيم الكوني /واو الصغرى/المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ط.1/1997.م

[38] إبراهيم الكوني / التبر/الطبعة الرابعة- الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة،1995.م

[39] جمال الغيطاني /دنا فتدلى/مركز الحضارة العربية/ط.1/1998.م

[40] عبد الله الغزال/رواية التابوت/دائرة الأعلام والثقافة بحكومة الشارقة / ط.1/ 2004.م

# الفصل الثاني:المادة النظرية

## مقدمة عن علوم السرد أو ما يعرف بالسرديات[1] :

تأسست علوم السرد أو ما يعرف بالسرديات من خلال تراكم علمي وبحثي بدأ عبر شعور المشتغلين بالنقد بالرغبة في الخروج عن النقد التقليدي السائد من خلال منهج علمي محدد يتعامل مع النصوص السردية بمعزل عن الإسقاط الخارجي. لقد بدأت مراكمات تلك النظريات من خلال مناداة الشكلانيون الروس بضرورة ظهور علم جديد يتم من خلاله البحث عن أدبية الأدب "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من العمل أدبياً"[2]، قد حدثت العديد من التطويرات منذ الشكلانيون الروس من أهمها ظهور مفهوم المتن الحكائي والمبنى الحكائي لدى "توماشفسكي" حيث

يقول "إننا نسمى متنا حكائياً مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، التي يقع إخبارنا بها.... في مقابل المتن الحكائي، وجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل ،كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا "[3].إن هذا الفصل الثنائي بين المبنى الحكائي المتن الحكائي مع الرفض المستمر للمنهج الشكلى لكل ما هو خارج أدبي[4] سيلقى دفعة كبرى مع مجموعة من النقاد الفرنسيين[5] ، كان على يدهم ظهور ما يعرف بعلوم السرد أو السرديات ، سنجد في عدد مجلة تواصلات الفرنسية رقم (8) دراسة هامة ل"رولان بارث "مدخل إلى التحليل البنيوي للحكي" والتي تمتلك أهمية تاريخية كما سنجد في ذات العدد:" تودروف" و"جينيت" ،حيث سينطلق "توردروف" من تحديدات "توماشفسكي" السابقة ويؤكد أن لكل حكي أدبي مظهرين متعاضدين، في آن واحد، هما القصة والخطاب[6]، ويرى "تودروف" أن القصة تعنى الأحداث في تسلسلها وترابطها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن تكون مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب فيظهر لنا من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم القصة ، ويرى "تودروف" أيضا أن ما يهم الباحث هنا هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف بها على تلك الأحداث (الخطاب)[7] ويرى أنه في الحكي كقصة يتم التمييز بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة

والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة أخرى أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من ثلاثة جوانب الزمن الصيغة والجهة، وهو بذلك يتماشى مع التحليل اللساني للخطاب كما جسده "بنفنست"، وبذلك تتشكل السرديات منذ بدايتها من جذرين، هما البنيوية في طورها اللساني والشكلانية الروسية.

في نفس العدد من ذات المجلة سابقة الذكر، سيكتب "جيرار جينيت" في دراسته حول "حدود الحكي" [8]عن تمييز مشابه بين الحكي أو القصة والخطاب ولعل ما يميز اشتغال "جيرار جنيت" هو اشتغاله على الزمن والذي يعتبره أحد مقولات الخطاب الثلاثة وهو ما سنتطرق له فيما بعد، وسنجد مشروع جينيت السردي في كتابه الذي سيصدر سنة 1972 "خطاب الحكي" وهو يمثل الجزء الثالث من مجموعة مباحث كان أسمها "محسنات"أو "figures" حيث سيقسم تمظهرات العمل السردي لما يلي: "وأقترح .... أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي (حتى وأن تكشف هذا المضمون والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية في الفحوى الحدثي)؛ وأسم الحكاية بمعناها الحصرى على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردي ،المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي حدث فيه ذلك الفعل .."[9]، فالحكاية بهذا الشكل تأتي بمعنى الخطاب، والقصة يقصد بها الحكاية في

أصلها الأول قبل أن يتم تخطيبها، كما أن المقصود بالسرد هو فعل الممارسة للعملية السردية وهو ما يؤكد أننا مازلنا في التقسيم الثنائي مع وجود البعد الثالث المتمثل في السردية المنقسمة لوصف وسرد، في نفس الوقت نفسه وانطلاقا من تحليل "فلاديمير بروب" للحكاية الروسية وتأسيسه لمفهوم ظهرت مدرسة أخرى هامة مؤسسها هو غريماس والذي ينطلق من هذه التنظيرات وغيرها ليبحث– مع زميله كورتس– عن بنية للمعنى.[10] ثم نجد مع ظهور مفهوم التناص والاهتمام بالنص في أواخر الستينات وبداية السبعينات ظهور تقسيم ثلاثي لتمظهرات العمل السردي ، لدى مجموعة من البُحّاث الآخرين، حيث صار الاهتمام أكثر بالنص السردي و العلاقات التي يحيل لها النص خارجيا.

سنجد التقسيم الثلاثي مع "روجيه فاولر" و"ليتش" وزميله "شورت" ومع "شلوميت كينان" ، حيث يقول "فاولر" في كتابه (اللسانيات والرواية) :" إن النص يعني البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة... وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها ،تشكل استمرارً و انسجاما على صعيد تلك المتوالية "[11]كما نجد فيما بعد ما "فان ديك"[12] الفصل المميز بين النص والخطاب مستفيداً من التطورات التي تحققت على مستوى نظرية النص منذ خروج أبحاث "جوليا كريستيفا" عن التناص والعلاقات التي يحدثها النص مع النصوص السابقة، فهو يرى أن الأدب ليس مجموعة من

النصوص فقط وإنما كذلك مجموعة من الممارسات النصية، ولهذا يجب أن يعتبر النص (حسب "فان ديك") نتاجاً لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساساً لأفعال وعمليا تلقي واستعمال داخل نظام التواصل من جهة أخرى، كما يرى أن هذه العملية النصية تقع في عدة سياقات تاريخية وثقافية واجتماعية وهذه السياقات هي التي تحدد الممارسات النصية وتتحدد بواسطتها، إن "فان ديك" وكما يصرح يحاول أن يخرج بنظرية تتجاوز الحد السكوني السابق لدى البوطيقيين، إلى مقاربة دينامية منفتحة للنص.

وسنجد منجزاً عربياً متميزاً في هذا المجال مع "سعيد يقطين" والذي ينطلق من كل الرؤى السابقة ومعها غيرها، ليطرح رؤيته الثلاثية البعد لتمظهرات العمل السردي، والذي يراه ينقسم لما يلي: القصة أو (الحكاية الأولى ) والخطاب والنص، هذه التقسيمات وهي تنطلق من القصة والخطاب.

**منطلقات الدراسة**

ننطلق هنا في اشتغالنا في المستوى الأول –الخطابي–على الروايات مدار البحث، من السرديات كعلوم ومن المزاوجة بين منهج "جيرار جينيت" و"سعيد يقطين"،في القسم الخطابي الأول، والذي نتابع فيه خطاب الرواية العربية وتحولاته على مستوى الزمن والصيغة السردية والتبئير، ونحن هنا ننطلق

في دراسة الزمن من رؤية "جينيت"، فيما نعتمد في دراسة التبئير والصيغة السردية على منجزات سعيد يقطين. بينما سنشتغل في المستوى الثاني على الممارسة السردية أو السرد بمفهوم "جينيت" ونستأنس في هذا المجال بتنظيرات أخرى تعاضد هذا الاشتغال من النظريات السيموطيقية مثل رؤية "جريماس" و"كورتس" للمستويات النص السردي وغيرها من الرؤى، وإن كنّا نؤكد إننا لن نعتمد على تلك التننظيرات إلا في جانب الوصف لمتابعة البعد التصويري والحواسي في التشخيص بالوصف الذي سيقابلنا.

**القسم الأول (تمظهرات العمل السردي أو مستوياته)**

ننطلق إذن في ممارستنا الإجرائية أو عندما ننتقل لفعل الاشتغال من السرديات كعلوم، ومن فصل السرديات بين تمظهرات العمل الروائي الثلاثية كأساس أول[13] والتي تقسم تمظهرات العمل السردي لثلاثة هي القصة أو الحكاية الأولى، والخطاب و نتابعه عن طريق العلاقة الحاصلة بين الراوي والمروي له ثم المستوى الثالث وهو مستوى النص و نتابعه عن طريق العلاقة بين الكاتب والقارئ.

**تمظهر القصة:** والتي نسميها هنا الحكاية الأولى وذلك دفعا للخلط الذي قد يحدث بينها وبين القصة كنوع من الأنواع الأدبية والتي تنقسم لقصة قصيرة وقصة طويلة .

الحكاية الأولى إذن تعني – كما سبق أن أوضحنا –المادة الحكائية الغفل في صورة أحداث متتالية ذات زمن خطي . والتي تنقسم حسب أغلب نظريات السرد لما يلي:

1 – حدث ( فعل) . 2– شخصية (فاعل).

3 – زمن. 4 – مكان (فضاء) [14]

**ونعرف تمظهر الحكاية الأولى بما يلي:**

تلك المادة الحكائية الأصلية التي عبر اختيارها والانطلاق منها يتحقق للعمل الحكائي الروائي أو القصصي تواجده، وتتوازى المادة الحكائية الأولى انطلاقاً من تكوينها المركزي والأولي مع بنية الجملة الفعلية في اللسانيات والتي تتكون من فعل وفاعل يحدث في وعاء زمني ومكاني. إن المادة القصصية هي المنبع الأول والأساسي والذي عبر اختياره من قبل الكاتب تتموضع كافة بنى النص التالية. مع مراعاة طبيعة الاختلافات في تسمية المصطلحات من قبل المتخصصين، فالحكاية عند جينيت قريبة من الخطاب بشكل كبير فيما يسمي ما يطلق عليه يقطين– وأتبعه في ذلك– بالحكاية يسميه بالقصة.

وتمثل المكونات الأربعة السابقة (حدث، شخصية، زمن، مكان) أس تشكُّل الحكاية، ويتحقق عبر حسن التوازن عند اختيارها وترابط ذلك بالدوافع الداخلية والإيديولوجية وترابط تلك المكونات كتأسيسات أولى، يتحقق للقاص مراداته

الخفية المندسة بالظهور عبر الخطاب الحكائي عموما سواء كان ذلك رواية أو قصة .

**تمظهر الخطاب**

ننطلق هنا من كون الخطاب هو النص المكتوب منظوراً إليه داخليا من خلال علاقة بين الراوي والمروي له، وتمثل عملية التخطيب طريقة التشكيل النهائي للحكاية الأولى، عبر تغيير زمن الحكاية الأولى الأصلي المتسلسل خطيا ونتيجة للإمكانيات المفتوحة لتخطيب الحكاية الأولى، نجد أنه من الممكن الحصول على عدد لانهائي من الخطابات، ويتم متابعة طرح الخطاب الروائي بين الراوي والمروي له عبر مكونات الخطاب الروائي التالية:

الرواي ← الخطاب ← المروي له [15]

والراوي عبارة عن تلك الذات الوهمية التي يضعها الروائي داخل الخطاب لتروى الحكاية بدلاً منه، ونسميه الراوي في كل الحالات سواء كان الضمير المستخدم ضمير المتكلم أو الغائب أو المخاطب، ونفترض أن خطابه موجهاً داخلياً إلى المروي له أو لهم والذين ينوبون عن القارئ أو القراء داخلياً، ونلاحظ في السرد ميولاً (أسلوبياً) لدى الكاتب لجعل الراوي يهيج المروي لهم من خلال التساؤل المستمر أو توجيه الخطاب لهم كأنهم ذوات حاضرة حتى في حالة استخدام ضمير الغائب.

**تمظهرات الخطاب السردي:**

1 – الزمن. 2 – الصيغة.3 – الرؤية والصوت (التبئير).

**محور الزمن:**

تحدث أحداث القصة في أزمنة غير خطية، وقد تحدث بعض الأحداث في نفس الوقت أي في لحظة واحدة، وهو ما يستحيل بالطبع نقله في الخطاب الروائي، وتعتبر عملية تغيير الزمن الأصلي للحكاية داخل الخطاب، عملية فنية يتحقق من خلالها أبعاداً خفية يريدها الكاتب، ويتم ضمن محور الزمن متابعة التبدلات الحاصلة على زمن الحكاية الأولى الخطي والمتسلسل تاريخيا ومقارنته بزمن الخطاب النهائي وكذلك متابعة مجموعة من التغييرات الزمنية الأخرى ولقد قسم "جيرار جينيت" مستويات التعامل والبحث عن ترددية ونوسان الحركة الزمنية للتقسيمات الرئيسية التالية :

المفارقة / المدة / التواتر

وتنقسم المفارقة للترتيب من جهة وللمدى والسعة من جهة أخرى .

المدى و السعة : يقصد بالمدى، مدى المفارقة الزمنية ويقصد بالسعة، الفترة الزمنية التي تغطيها تلك المفارقة .

الترتيب [16]: يقصد بالترتيب العلاقة بين زمن الخطاب وزمن القصة، ولمتابعة الترتيب الزمني ،من الواجب القيام بالخطوات التالية:

1)إعادة ترتيب الأحداث بحيث تكون مرتبة بشكل خطي زمنياً وذلك للوصول لزمن الحكاية الأول ولعل ذلك يكاد يكون مستحيلاً في بعض الأحيان، وخاصة في بعض الروايات المشوشة عن عمد، ويبدو أسهل في الرواية التقليدية حيث يتم الإعلان بشكل شبه واضح عن المفارقة الزمنية.

2) تحديد النقطة الأولى لانطلاق النص أو بداية الخطاب الروائي وجعلها هي نقطة الصفر وهو ما عرفه "جينيت" بالحكاية الأولى[17] فمثلاً لحظة الصفر زمنياً في رواية التابوت[18] هي تلك اللحظة التي يقف فيها (الشخصية الرئيسية) المتكلم ويحدثنا عن مشاعره لحظة الاستعداد للسفر نحو الجنوب، وفي واو الصغرى نجد لحظة الصفر والزعيم في أيامه الأخيرة والراوي (بضمير الغائب) يعبره و يتماهى معه ويطرح أمامنا ما يجول في خاطره.

3) مع استمرار السرد يمكن تحديد نوعي الاسترجاع الرئيسيين: فكل استرجاع يتم فيه العودة لزمن قبل الحكاية الأولى زمنيا هو استرجاع خارجي، وكل استرجاع يتم فيه العودة لنقطة زمنية بعد الحكاية الأولى هو استرجاع داخلي، "يمكننا أن ننعت بالخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى "[19].

كما يوجد نوع ثالث من الاسترجاعات تكون نقطة مداها سابقة للحكاية الأولى ونقطة انتهاءها بعدها أي إننا أمام استرجاع خارجي يمتد حتى يفوق لحظة الصفر سردياً والتي يسميها جينيت "استرجاعات مختلطة ".

وعن طريق مفهوم المدى المذكور سابقا كما رائينا ومفهوم السعة بالإمكان معرفة ما إذا كان الاسترجاع داخلياً أم خارجياً أم مختلطاً.

كما أن تلك الاسترجاعات الداخلية نفسها تنقسم حسب جينيت لنوعين (تكميلية وتكرارية )[20] ويقصد بالتكميلية تلك الاسترجاعات التي تأتي لتغطي حدثا سابقا أو تملأ جانباً ثم إغفاله أو تضئ شخصية كانت غير مدركة مما يجعلها (غيرية القصة) أما الاسترجاعات التكرارية فهي غالباً تأتي لتغطي جزء من المحكي الرئيسي أو المسار الرئيسي للسرد.

4) كما تتم متابعة الاستباقات والتي يتم فيها استشراف حدث في المستقبل، والتي هي أيضا

أما أن تكون داخلية وأما أن تكن خارجية وبنفس الطريقة أيضا، عن طريق تحديد مدى المفارقة. كما يوجد نوعين من أنواع الاستباقات الأول"الإعلان" عن طريق الإعلان المباشر عن حادث سيحصل والثاني"التمهيد "، وذلك من خلال بذر لأحداث سوف تنمو في المستقبل.

5) من خلال كل ما سبق من استرجاعات واستباقات تتم

متابعة حركة النوسان الزمني للأمام والخلف وبعدها الوظيفي.

ملاحظة : سنفصل أكثر تطبيقياً في هذه المفاهيم عند التطبيق على الروايات.

ب) المدة[21] : والتي يراها تنقسم للسرعة و الإيقاع.

1)السرعة: ويقصد بالسرعة العلاقة بين كل مقطع زمني من حيث هو مساحة نصية بالأسطر وبين زمن الحكاية الأولى الذي تغطيه تلك الوحدة مقيسا بالشهور أو الأيام أو الساعات. يعني مثلا نجد أحيانا في بعض الروايات، صفحة تغطي سنة أو أكثر من زمن الحكاية الأولى، بينما نجد 100 صفحة تغطي ساعة من عمر الشخصية.

2) الإيقاع : ويقصد بالإيقاع، العلاقة بين السرد والقصة حيث تتحرك عملية السرد عبر أربعة أنواع من الحركات السردية:

التلخيص : والذي يسميه "جينيت" المجمل، وفيه يتم تسريع الحدث بحيث يتم تلخيص فترة زمنية طويلة من خلال مقطع نصي صغير.

الوقفة الوصفية: حيث يتوقف السرد لصالح الوصف. والحقيقة انه في السرد الحديث من الصعب العثور على توقف كامل للسرد مقابل الوصف (وهو ما يختلف عن الرواية التقليدية القديمة، حيث عندما يبدأ الوصف يتوقف السرد )،

فالوصف في الرواية الحديثة يأتي غالباً مندمجاً مع السرد ومتحركا غير متوقف ومنطلقاً من القدرات الفنية للكاتب والوعى بالحواس والاشتغال علها. كما أن الوصف الحديث صار عاكساً لحالة الشخصيات ومعبراً عنها وخادماً للتوتر النصي.

الحذف: حيث يتم إسقاط جزء من الحكاية الأصلية في الخطاب، أي أن الخطاب الروائي يكون غير مشتملاً عليها، وهو أمر طبيعي لأنه يكاد يكون من المستحيل أن تغطي الرواية كل عمر الشخصية أو الشخصيات دون إسقاط مرحلة زمنية معينة.

المشهد: حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة كما في المشهد المسرحي، ولقد صار في السرد المعاصر الروائيين أكثر دقة ووعي بالممارسة أثناء بناءهم للمشاهد السردية والتي لم تعد تعتمد على الحوار بقدر ما صارت تعتمد على تغطية مناطق ما بين الحوارات بصور سينمائية –كما سنرى مع الكوني في واو الصغرى– تتسبب في أحداث توتر درامي عالٍ ضمن السرد المتنامي. كما صارت هناك تلاعبات سردية مختلفة، منها خلط السرد بالحوار وكذلك خلط الحوار بالسرد المعجون بالوصف كذلك الاعتماد في المشاهد على الحوار الذي يؤطره الراوي واختفاء الحوار الكامل تقريباً.

ج) التواتر[22]:و يتابع فيه مدى تواتر حدث من أحداث القصة وهل تمت حكايته مرة واحدة أم أكثر، ولقد كان عمل

"مارسيل بروست" "بحثا عن الزمن الضائع" مادة خام جيدة مكنت "جيرار جبيت" الذي أشتغل عليها من جعل التواتر أحد مكونات الخلخلة الزمنية فيما نجد بعض النقاد من بعده لا يهتمون بهذا المكون، بسبب عدم استخدام هذه التقنية بكثرة في السرود التي يشتغلون عليها.

**ونجد الأنواع التالية من التواترات**

حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر مرة واحدة في الخطاب.

حدث يحدث مرة واحدة في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

حدث يحدث بعدد لا نهائي من المرات في الحكاية الأولى ويتكرر بعدد لانهائي في الخطاب.

وعبر ذلك الوعي بعمليات الاسترجاع والاستباق الزمنية المختلفة وعبر قراءة زمن القصة الأصلي وزمن الخطاب كما ذكرنا تتم من خلال المحاور الثلاثة السابقة الوعي بزمنية الخطاب.

**محور الصيغة السردية**

قسمت السرديات أنماط الصيغ السردية للخطاب لثلاثة أنواع رئيسية، وتمثل الصيغة السردية طرائق التعبير وتجلي

الخطابات الشخصية، ولقد كان مفهوم الصيغة أحد أكثر المفاهيم تداولا منذ القدم، ولقد تمَّ تناول موضوع الصيغة من خلال منظرين السردية ومن قبلهم عبر عدة تشكيلات كان يسيطر عليها غالبا مفهوما، الأسلوب التمثيلي والأسلوب السردي ثم الحوار والسرد، كما تحقق لمفهوم الصيغة عبر التنظيرات السردية رصد مختلف، وتنقسم حسب منجزات يقطين لثلاثة صيغ رئيسية كبرى تنقسم فيما بعد لسبعة صيغ سردية[23]،والذي أنطلق منه هنا في متابعة لتبدلات الصيغة السردية، وذلك لأني أرى في هذا التقسيم النوعي تناوب قادر على تغطية كل أنماط التعبير المختلفة التي تقوم بها الشخصيات، كما أنه لا يتم عبر هذا التقسيم إحداث خلط بين، هذا المستوى ومستويات الرؤية الأخرى أو الصوت والتي عزلها "يقطين"[24] فيما يعرف بالتبئير.

صيغ الخطاب الرئيسية :

صيغة الخطاب المعروض، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول.

ويقسم يقطين هذه الصيغ الرئيسية للخطاب إلى ما يلي:

أ) صيغة الخطاب المعروض: هي تلك الصيغة التي تمثل فيها الشخصيات أدوارها عبر الحوار وتنقسم لثلاثة أنواع:

أ-1) الخطاب المعروض المباشر: وهو الذي يتم فيه الحوار

المتكامل بين الشخصيات دون تدخل السارد أو الراوي المنظم للحوار وهو ما يحدث في الحوارات المسرحية عادة، ونجد في رواية "الأمل" لـ "أندريه مالرو" مثل هذه الحوارات التي لا يوجد أي تدخل من الراوي فيها.

أ-2) الخطاب المعروض غير المباشر: وهو يمثل صيغة الحوارات الحادثة بين الشخصيات ولكن مع وجود الراوي المنظم لعملية الحوار بين الشخصيات، فنجده يتدخل وينظم الحوار بدرجات مختلفة ومتباينة وسنلحظ مثل هذا النوع من الصيغ السردية في واو الصغرى للكوني، وكذلك في بعض مقاطع رواية التابوت.

أ-3) صيغة الخطاب المعروض الذاتي: وهي تلك الصيغة التي تعبر فيها الشخصيات عبر كلامها لذاتها مع اشتراط أن يكون زمن الكلام (النحوي)، الزمن المضارع وهو ما كان يعرف سابقا (بالمونولوج الداخلي ) وتختلف عن صيغة المسرود الذاتي التي سنأتيها لاحقا من حيث الزمن، حيث الزمن المستخدم هناك هو الماضي (مع أن الصيغتين يمثلان ما كان يعرف سابقا بالمونولوج الداخلي) سنجد مثل هذه المقاطع في دنا فتدلى للغيطاني وكذلك في التابوت للغزال.

ب) صيغة الخطاب المنقول: وهي الصيغة التي يتم فيها نقل كلام أو حوارات شخصيات أخرى وتنقسم لنوعين:

ب-1) منقول مباشر: وفيه يتم نقل الكلام أو الحوار

مباشرة دون أي تغيير من الناقل.

ب-2) منقول غير مباشر: وفيه يتم نقل الكلام والحوار مع تغيير أو تنظيم من قبل الناقل.

ج) صيغة الخطاب المسرود : وتنقسم لنوعين:

ج-1) صيغة الخطاب المسرود، وفيها يقوم الراوي بسرد أو وصف أشياء ضمن نسيج النص، ولا نهتم في هذه الصيغة بالزمن وإنما بالراوي القائم بعملية السرد، وهي الصيغة الأكثر شعبية واستخداما.

ج-2) صيغة الخطاب المسرود الذاتي: وهي الصيغة التي تتكلم فيها الشخصية لذاتها ويكون زمن الجمل (النحوي) الماضي، وهي تشبه لحد كبير صيغة المعروض الذاتي، ولكن تختلف عنها في كونها تؤسس عندما تحدِّثُ الشخصية ذاتها بالزمن الماضي وهذه هي الصيغة المفضلة لدى جمال الغيطاني.

ونقوم وعبر متابعة تبدلات الصيغة السردية ومتابعة الصيغة الرئيسية للخطاب السردي بالبحث عن البعد الوظيفي لتلك الصيغ المستخدمة ولعملية تبديلها وعن المميزات النوعية للسرد في كل صيغة من تلك الصيغ السردية.

**محور التبئير (الرؤية)**

دُرِسَ التبئير في نظريات السرد كتطوير لمفهوم وجهة

النظر في النقد قبل البنيوي، ومع السرديات تطور المفهوم من خلال العديد من التطويرات المختلفة، ونحن هنا نستخدم ما طرحه السردي المغربي "سعيد يقطين" في كتابه (تحليل الخطاب الروائي) وباقي منجزاته السردية، والتبئير باعتباره يحقق الترابط بين المُفَعَّل للخطاب المتكلم ويتم تحديد موضعه داخل الحدث الذي يحكيه ، وبين الرائي الذي تطرحه رؤيته أمامنا – أي بين صوت المتكلم والشخصية التي تتم الرؤية عبرها.[25]، ولعل التبئير بهذا الشكل كما سنرى، يقدم نتائج أكثر فاعلية منه مع النهج القديم الذي كان يعتمده جينيت ومن كان قبله حيث قُسِمَ التبئير لثلاثة أنواع [26] تعتمد على موضع السارد من الحكي المسرود غالباً، كما قسمه غيره، بالاعتماد على مدى سيطرة الراوي على الشخصيات التي يرسم حياتها [27]، كم تدخل الراوي في المادة التي يرويها كما في التقسيم.

التبئير أو (الرؤية السردية) هو تطوير لمفهوم الرؤية السابق في النقد قبل الحقبة البنيوية ،ويمثل مفهوم التبئير متابعة الإجابة عن سؤالين مهمين وهما:

السؤال الأول : هل المتكلم أو الراوي ( داخل أو خارج) الخطاب الذي يرويه ويشخصه من خلال فعل راويه أو كلامه ؟. بحيث انه لو كان ضمن تلك المادة المحكية أو عنصرا فيها يكون التبئير (جوانياً) ولو كان خارج تلك المادة المحكية يكون التبئير (برانياً).

السؤال الثاني :هل المتكلم يتكلم من داخل نفسه أو من داخل غيره من الشخصيات التي يرصدها (داخلي)؟ أم أن الرؤية خارج الشخصية (خارجي ) ؟.

وانطلاقا من هذا المفهوم وعبر تقاطع الاثنين معا نحصل علي أربع حالات تبئيرية:

**براني خارجي** (الراوي أو المتكلم ) يبئر موضوعا هو خارجه ويبئره من الخارج، سواء كان ذلك الموضوع وصف لشيء ما، وإخبار عن حدث، المهم أنه ليس داخل بؤرة الخطاب تلك كأحد الشخصيات وبهذا هو برانيا ولا يتم من داخل أي من الفواعل المرصودة ضمن تلك البؤرة رصد الرؤية فهو خارجيا.

**براني داخلي** وفيه يقوم الراوي أو المتكلم برصد حدث أو شخصية أو فعل أو خبر لا يكون هو ضمنها أي أنه ( برانيا) وفي الوقت ذاته يقوم بذلك التبئير من داخل أحد الشخصيات، أي أن المنظور أو الرؤية تتم من داخل الشخصية المرصودة(داخليا) عبر راو خارجي (براني) فيصبح التبئير في هذه الحالة تبئيراً برانيا داخليا.

**جواني خارجي** وفيه يكون الراوي أو المتكلم أحد الشخوص الداخلة ضمن بؤرة الحكي، أي أنه أحد الشخوص المرتصدة عبر كلام الراوي أو الشخصية (جوانياً) وفي الوقت ذاته هو يرصد أو يتكلم عن الموضوع أو الخبر أو الحدث أو يصف أحد

الشخصيات من الخارج (خارجياً) أي إن التبئير هنا جواني خارجي.

**جواني الداخلي** وفيه تتحدث الشخصية أو الراوي التي تمثل جزء من بؤرة ذلك الخطاب (جوانياً)، وفي الوقت نفسه تتكلم من داخلها أو من داخل أحد الشخصيات المرتصدة بواسطة الخطاب(داخلي).

وعبر هذا التقسيم الرباعي يتابع الناقد تمفصلات الخطاب وتغيرات البؤرة من بؤرة لأخرى وتغيرات المبئر، وتموضعه من نوع لنوع.

ولعل اشتغالنا هنا –من حيث الهاجس المركزي الذي نتحرك بحثاً عنه أو الهاجس المركزي للاشتغال – سيكون اقرب لجيرار جينيت منه ليقيطن، فالمبحث الرئيسي لدى (سعيد يقطين كان البحث عن مفصلة الخطاب الروائي لعدة لبنيات خطابية كبرى واستخراج البنيات الصغرى داخل هذه البنيات الكبرى ومتابعة تبدلاتها داخل الخطاب الروائي سعياً للوصول للدور الوظيفي لتلك التمفصلات الكبرى والصغرى، فيما نحاول نحن هنا اقتفاء أثر جينيت الذي كان يميل أكثر للجمالي منه للوظيفي بداية من تسميته لمبحثه "بمحسنات"[28] مروراً بالمبحث نفسه والذي كان يتشكل من مستقطعات كان تحقق له وعبر تمفصلاتها الفرصة لطرح البعد الوظيفي لتبدلاتها.

## القسم الثاني (الممارسة السردية أو فعل السرد)

تتم ممارسة الفعل السردي عبر الراوي الذي يقوم بعملية السرد حيث "إن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية (وأيضاً إلى حوار إنما الثنائية الأساسية هي بين الوصف والسرد) 29

## رؤية السرديات

قسم "جيرار جينيت" تلك الممارسة لنوعين فهي إمّا أن تكون وصف وأما سرد حيث يقول:

"كل حكي يتضمن –بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير– أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً. هذا من جهة ،ويتضمن من جهة أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً " وينتقل "جينيت" بعد أن يعكف على دراسة طبيعة كل من السرد والوصف ليوضح أن القانون الذي يخضع له السرد، يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف، ويؤكد على أنه في حين من الممكن الحصول على وصفٍ خالصٍ فإنه من الصعب الحصول على سردٍ خالصٍ. ويمضي ويضيف أن الأفعال في ذاتها تحمل طابعاً وصفياً، فهناك فرق بين أخذ السكين وأمسك السكين والتي نرى فيها وصفاً لممارسة الفعل

(الإمساك). ويستنتج "جينيت" "إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يُمكِنها أن تُوجَدَ بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء". 30

**السيميائيات والممارسة السردية**

لا يختلف السيميائيون "غريماس" و"كورتس" و"بنكراد" كثيراً عن رؤية جينيت السابقة، إلا في اختلاف في التسميات أو بعض الاهتمامات الجانبية، حيث تتركز جزء من رؤية السيميائية حول الثيمة، ذلك أن القضية التي تتركز عليها أعمالهم هي بنية المعنى، ولكنهم يقدمون، توصيفاً جيداً لمكونات الفعل السردي حيث يقسمون مستويات تجلي النص إلى مستوى سردي، ومستوى خطابي حيث "يمثل مستوى الدلالة الخطابية –التركيب الخطابي الأكثر ظهوراً – التجلي التصويري (عبر الوصف) والثيمات العميقة ويتأسس المستوى الثاني من خلال النقلة من المستوى السردي حيث الأدوار العاملية إلى مستوى التركيب الخطابي حيث تتأسس المكونات التركيبية للخطاب عبر التزمين والتفضئ والتشخيص"[31]. أن رؤية "غريماس" بهذا الشكل تتشابه بشكل كبير مع رؤية جينيت السردية والذي يرى مكونات الفعل السردي تتاسس من الوصف والسرد، ويرى "غريماس":

"إن التركيب الخطابي –التشخيص والتزمين والتفضئ –

هو المسئول عن بناء المستويات التصويرية الناتجة، أي أن الممارسة السردية بمفهوم –جينيت– تنتج البعد التصويري والذي ليس إلا البعد السطحي للنص .[32]

سنجد نفس الرؤية عند سعيد بنكراد تقريباً :وهو يتحدث من زاوية التحول من اللازمني إلى الزمني ويعرف البناء الروائي على أنه تأثيث لكون مرئي–يتم إدراكه حواسياً– من خلال حدود سردية تشخيصية غير منفصلة عن الحدث، حيث يقول:

"وبطبيعة الحال، فإن البناء الروائي، أي تأثيث كون مرئي من خلال حدود سردية تشخيصية، ليس مفصولا عن الحدث باعتباره البؤرة التي تستوعب المكان والزمان، وباعتباره أيضا البؤرة التي تتم داخلها صياغة الكيانات التي تتجسد بواسطتها مجموع القيم الدلالية في النص. فـ « سرد قصة يفترض بناء عالم، فالرواية لا علاقة لها، في بداياتها الأولى، بالكلمات. كما يقول إيكو ، وذاك هو جوهر الرواية ومبررُ وجوده"[33].

ونرى بوجاه يعرف الممارسة الروائية وهو يمارس بحثه الذائب عن الأشياء وتداخلاتها داخل النص الروائي العربي كما يلي:

"فانبجاس البناء الروائي ينطلق من الأشياء واللغة، لكنه يصهرهما مولداً كُلاً تأليفياً جديداً مختلفاً نوعياً عنهما معاً: إنه عالم الرواية حيث يعيد المبدع تنظيم الأشياء وتصنيفها

عبر وصف خصائصها أو سرد ما يحف بها من أحداث فيستعمل مختلف سبل الإضاءة والتعتيم والتقطيع والتركيب والإبراز والإهمال والتدقيق والتعميم حتى يزج بالأشياء في عالمها الجديد ويكسبها وظيفتها الجديدة ويحملها مختلف الأبعاد عبر ما يضيفه إليها من ظلال وفويرقات ومعان حافة ذات إيحاء. إن عمليتي السرد والوصف خاصة تمثلان أبرز الفنيات التي تتيح للأشياء اكتساب وظيفتها وأداء دورها ضمن دنيا الأثر[34].

نستخلص من خلال كل ما سبق أن رأيناه من رؤى تقسيم الممارسة السردية لبعدها السردي المتمفصل إلى حدث وشخصية وزمان ومكان وبعدها الوصفي و التصويري والمنطلق في تشكله من حيثيات الصورة المحسوسة عبر الحواس نأتي هنا لنتابع أكثر كل نوع من النوعين المذكورين سابقاً، والتي ستكون مدخلنا لمتابعة التطورات التقنية والفنية في السرد المعاصر.

**المستوى الأول من مستويات الممارسة السردية:**

**مستوى السرد:**

لعله من أهم إنجازات الحساسية الجديدة وعي الكتاب بضرورة امتلاء الحدث الحاصل من خلال خلخلة التقنيات التقليدية في السرد عبر التقلبات الخطابية من جهة ومن

جهة أخرى من خلال ما يعرف بالسرد المؤطر، أو إيراد الحدث الحاصل بمصاحبة ظرفي الزمان والمكان والتلاعب بالزمن وبالصيغة السردية المستخدمة والدخول وبذكاء لعمق الشخصية و تبطئة السرد وتسريعه ذلك أنه وكما يرى شولتز" إن الكثير من نفاذ صبرنا بالقصص غير الناضج إنما يأتي من فقدان إيمان بقوة المؤلف؛ فحين يخفق في استباق ردود أفعالنا ويخفق في نصب الأحابيل التي نسقط فيها متلذذين، نبدأ في التساؤل فيما إذا متمكناً، ونخشى بأن علينا أن ننتقل من الساردية إلى القص"[35].

ولقد ظهرت في النظريات السيموطيقية الحديثة أراء فذة تحلل هذا التتالي بين السرد والاشتغال على الحواس، كما ظهرت رؤى تؤكد على أهمية تأطير الراوي للحدث ببعديه الزماني والمكاني حيث حلل أمبرتو أيكو حاجة المتلقي إلى أن يضع الحدث في إطاره الزماني والمكاني ضمن كتابه القارئ في الحكاية:

"إن نصاً في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه) اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعِّلها "Actualiser "المرسَلُ إليه" ويقصد بالتفعيل هنا:

"Actualiser: وهو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة"

كما نجد تفسيراً للكلمة نفسها من المترجم كما يلي:

"بعد تقليب اشتقاقات كلمة رَهَّنَ المقترحة لترجمة actualiser، فضّلنا استخدام اشتقاقات فعّل، لأن ما هو مفعّل يصبح راهناً، في إطار زمان ومكان"[36].وهي الكلمة التي سأعتمدها لتوصيف هذه الظاهرة السردية. ذلك أن ظاهرة ممارسة إحضار زمان ومكان الحدث" هي ظاهرة فنية ينزع لها الروائي عبر الراوي لخلق حضور أكثر للسرد الذي يسرده لدى المتلقي وهذا ما جعلنا هنا نستأنس بتسميه ترهين لممارسة تأطير الحدث بظرفي الزمان والمكان وحضور الشخص أو الفاعل".

وسنتابع هنا مناقشة هنرى ميتران لباختين في مبحثه الهام عن العلاقة الكرونتوبية بين الزمان والمكان . حيث يرى باختين: عدم قابلية الفصل بين الزمان والفضاء:

" إن كلمة كرونوتوب مركب يشهد، هو نفسه في مورفولوجيته، على هذا الطابع الذي لا يقبل الفصل والذي يعيده باختين إلى تماسك الزمان والفضاء في العالم الواقعي وفي الإبداع الروائي. إنه أول معطى أساسي، بل هو المعطى الذي يضع التصنيفات الشكلانية لعلم السرد موضع التساؤل.". ويستخلص ميتران بعد مناقشة طويلة لرؤية باختين العميقة لقضية الكرونوتوب على المستوى الواقعي المعيشي وكذلك الأدبي:

"بيد أنه إذا كان لمصطلح الكرونوتوب معنى وفائدة، فإنهما يوجدان ربما في تحديده السردي وفي تعالقه مع المكونات الأخرى للبرنامج السردي، يعني نظام الشخصيات ومنطق الحدث .action ولا أستطيع -يقول هنري ميتران- أن أذهب بعيدا في هذا الاتجاه، أكتفي بوضع فرضية للبحث، في إطار تمديد تدريس باختين، فحواها أنه توجد الكرونوتوبات بمقدار الشخصيات وأن كل مرحلة متكاملة في المحكي تؤسس كرونوتوبها الخاص"[37]

ويضيف قائلاً: "هكذا يستحق مصطلح الكرونوتوب إذن أن يكون مفهوما سيميائيا بما أنه ليس كذلك في كتاب باختين علم الجمال ونظرية الرواية. إنها مرحلة ضرورية في اتجاه دراسة بلاغية وأسلوبية للكيفية التي يصير بها الزمان والفضاء معا ملفوظين وقابلين للإدراك من طرف القارئ"[38].

أي أن "ميتران" نفسه يؤكد هنا على ضرورة متابعة حركة الزمان والمكان المترابطة - كرونوتوبياً- داخل النسيج السردي واستخلاص حركتهما، وأضيف هنا انه أيضا واستكمالا لذات الدائرة: من المهم متابعة حركة الحدث والشخصية أيضا معهما لكي تتأسس رؤية بلاغية لحركة المكونات الحكائية الأربعة (حدث ، شخصية ، زمان، مكان ) داخل النسيج السردي.

وسنجد أيضا توصيفاً مهماً لدور حضور الزمان والمكان لدي "ج.ب.جولدنستين" حيث يقول:

"ولا تعدم معظم الروايات التصويرية ما ينبه قارئه إلى مكان الحدث فيها وزمنه.....فالكاتب يحرص على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطاراً زمكانياً ذلك أن الروائي أكثر تنبهاً إلى العلاقات التي توجد بين الشخوص التي يبدع، والعالم الروائي الذي يحيط بهم فهو يقيم الديكور الذي يتحرك داخله أبطاله لكي يتيح لنا أن نراهم رؤية جيدة "[39]

ويذكرنا في المبحث نفسه بكلمة باختين المشهورة التي يعرف فيها بكرونوتوب الزمكان:

"اعتبر ميخائيل باختين الكرونوتوب (ترجمته الحرفية الزمكان) الترابط الوثيق بين البعيد عن التأمل المجرد للعلاقات الزمكانية في الأدب الروائي. ومن المفيد قراءة ما جاء به باختين- يقول جولدنستين- من تحليلات مقتضبة لزمكانات الطريق، والقلعة، والصالون، ومدن الضواحي الصغيرة والعتبة باعتبارها محدداً متميزاً للّقاءات و الأفتراقات داخل الرواية .[40]

سنجد اشتغالا سابقاً على نفس الموضوع من قبل محمود غنايم في كتابه تيار الوعي في الرواية العربية[41]، وإن كانت الرؤية الكلية التي يتحرك من خلالها تختلف ،حيث رصد الموقعة المميزة التي يمتلكها سرد عبد الحكيم قاسم في روايته "أيام الإنسان السبعة "[42]

"شخصية عبد العزيز في أيام الإنسان السبعة مموقعة زمانياً ومكانياً، مكانياً بما لهذه الشخصية من الوعي المستقل-الخاص الذي يسيطر على الرواية و زمانياً لما في هذه الشخصية من الاحساسات المتباينة التي تختلف من مرحلة لأخرى"[43]،والمتابع لرواية "أيام الإنسان السبعة" لـ"عبد الحكيم قاسم" يجد أنها من الروايات العربية الأول التي ظهرت فيها هذه الظاهرة على مستوى الجملة السطحي، أي أن أغلب الجمل السردية تأتي مع حضور ظرفي الزمان أو المكان أو جهة حدوث الحدث أو ميعاده وزمنه.

أي أنه من أساسيات الممارسة السردية حضور الحدث مؤطراً بزمانه ومكانه الحاصل فيه.

**مفهوم الترهين (التأطير)**

نقصد بالترهين حضور اثنين أو أكثر من مكونات الحكاية حدث، شخصية، زمان، مكان- على المستوى السطحي للجملة أو التمفصل المحدد، خالقة بذلك، انعكاساً (محدوداً أو كبيراً) للفضاء المكاني (عبر المؤشر المكاني) وللفضاء الزماني،( عبر المؤشر الزمني )، مع الشخصية أو الشخصيات والفعل أو الحدث.

إن ترهين هذه المكونات لبعضها البعض وحضورها جميعاً كأطر حافة بالحدث، على المستوى المذكور فاعل منبهٌ مستمر ومُفَعِّلٌ للخطاب ومُمَكِن للتشخيص من أن يكون على الوجه الأمثل، كما

انه ونتاجاً لأنه علي مستوي الجملة، وعلي السطح الأقرب للمتلقي يعتبر التأطير الأكثر حضورا وجلاء أمام المتلقي أو القارئ والذي يساهم كما سبق أن أسلفنا في تغذية بحث وحاجة القارئ لخلق إطار زماني ومكاني للحدث الحاصل أمامه.

ونظراً لأننا لم نجد آلية إجرائية نستطيع من خلالها متابعة حركة مكونات الحكاية الأولى –حدث، شخصية، زمان، مكان– داخل الخطاب السردي للرواية، فلقد قمنا بعمل آلية أجرائية بسيطة وذلك بطرح كافة الفرص المتاحة للترابط بين كلاً من تلك المكونا–الأربعة – وجعلناها مادة انطلقنا من خلالها لتقطيع نصوص روائية نعتقد أنها تمتلك بنية فيها ترهين مميز، ولقد تابعنا بداية هذه الترهينات على مستوى الجملة، ثم انتقنا من ذلك لنتابعها على مستوى البنية العميقة لرؤية الشخصيات ولرؤية الراوي ولقد وجدنا في رواية "إبراهيم الكوني" "التبر"ورواية الغيطاني "دنا فتدلى" مادة جيدة لهذا المبحث والذي نعتقد انه من أهم الملامح الجديدة للسرد المعاصر عربياً وعالمياً.

درجة التعالق بين المكونات الأربعة ضمن الخطاب السردي:

1) ترهينات زوجية (ثنائية) :

تاطير يحدث فيه ترهين حدث بشخصية، وهو ما يعني تعالق الحدث والشخصية وحضورهما معا ضمن نفس الجملة.

تأطير يحدث فيه ترهين حدث بمكان: وهو ما يعني ترابط الحدث بمكان محدد يحصل فيه وحضورهما معا في نفس الجملة أو التمفصل.

تأطير يحدث فيه ترهين حدث بزمن: وهو ما يعني ترابط حدث بزمان محدد يحصل فيه وحضورهما معا في نفس الجملة أو التمفصل.

ونلاحظ أنه في كل الترهينات السابقة والتالية سيكون الحدث حاضراً لأنه هو الذي يتشكل به مفهوم السرد أو الفعل الذي يحدث.

2) ترهينات ثلاثية:

تأطير يحدث فيه ترهين حدث مع شخصية و مكان: وهو ما يعني ترابط حضور حدث وشخصية ومكان ضمن نفس الجملة أو التمفصل .

تأطير يحدث فيه ترهين حدث مع شخصية وزمان: وهو ما يعني ترابط حضور حدث وشخصية وزمان ضمن نفس الجملة أو التمفصل.

3) تأطير رباعي يحدث فيه ترهينات كلية: وهو ما يعني حضور المكونات الأربعة، (حدث، شخصية، زمان، مكان) ضمن نفس المكون سواء كان جملة أو تمفصل اكبر من الجملة.

## المستوى الثاني من مستويات الممارسة السردية

### مستوى الوصف:

عن الوصف وتعريفه:

عندما يبدأ الراوي في تشكيل عالمه السردي الذي سوف يضع فيه الشخصيات ويحدد له زمنه، فهو إنما يصنع عالماً مكوناً من الكلمات ويكون الدال في هذه العلاقة حسب المثلث الدلالي هو الوصف والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارئ، ويكون المشار إليه في عالم الواقع أو لا يكون، ولقد تباينت مواقف الروائيين من هذه القضية وقديماً عرف "قدامة بن جعفر" الوصف:

الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضرب المعاني كان أحسنهم من أتى بشعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيها و أولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله بنعته"[44]

وأنقسم الوصف كما سبق أن أوضحنا فيما سبق إلى نوعين رئيسيين، كما يلي:

1) الوصف الاستقصائي: والذي يتم فيه تغطية كافة صفات وعناصر الموصوف بشكل مرتب ومتتالي وقد برع في هذا النوع الواقعيون وخاصة "بلزاك".

الوصف الانتقائي: وهو الذي يتم فيه وصف أوصافاً منتقاة للشيء الموصوف.[45]

وتعرف "سيزا قاسم" الوصف كما يلي:

"فالوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان الظلال. ولكن ليست هذه هي العناصر الحسية الوحيدة المكونة للعالم الخارجي ...فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي أنه إيحاء لانهائي يتجاوز الصورة المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال و ملموسات ..."[46].

ويرى حسن البحراوي في الوصف :"فالوصف كما يقال هو الذي يجعلنا نرى الأشياء عن طريق تأدية وظيفته التصويرية التي هي وظيفة إدراكية مباشرة في المرتبة الأولى، فمن المعروف أنه يقوم أساساً على الحواس، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية بإشراك السمع واللمس والحركة بل والشم وقبل كل شيء الرؤية البصرية". [47]

ويرى محمد برادة أن "الوصف في الرواية ليس بالضرورة بصرياً محضاً، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة

وصف ما يتصل بالشم والسمع والذوق واللمس، ولكن مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف الروائي. . . على هذا الأساس الفريد يمكن القول أن الوصف في الرواية تَخلَّص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية الشاملة، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويراً يُلوِّنه بخصوصية الذات المبصرة، الواصفة"[48] أي ان المصفي الرئيسي والمميز حسب رؤية "سيزا قاسم" و"البحراوي" و"برادة" هي الحواس عبر عملية التصوير التي تشتغل عليها كلها. ولنتابع هنا رؤية نقدية لـ"محمد بن الامين" في رواية "شرف" لصنع الله إبراهيم:

"فهذا الأسلوب في استحضار الروائح كفيل باستجماع تركيز القارئ/المشاهد، علاوة على أنه يزيد الفعالية السردية للغة السينمائية وذلك عندما تتعاضد حواس الرؤية واللمس والشم فضلاً عن السمع، في تمثل المشهد الإحساس بدراميته، وهذا الأسلوب من الجوانب التي ركز عليها "ج.جينيت" في تحليله لرواية "بروست" بحثاً عن الزمن الضائع في كتابه خطاب الحكاية، حيث حلل طبيعة تصوير الرواية للروائح والأذواق والطعم. [49]

**الوصف والتصوير (الاشتغال على الحواس)**

يعرف كورتس التصوير قائلاً :

"نطلق لفظ "التصويري" (le figuratif) على كل مدلول وكل مضمون للسان طبيعي، وبشكل أوسع، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك. وبناء عليه، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين (لفظي أو غير لفظي) إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية: البصر، السمع، الشم، الذوق، اللمس، وباختصار كل ما يدخل ضمن إدراك العالم الخارجي، نطلق عليه التصويري".[50] ويطرح "امبرتو أيكو" رؤية "برس" في موضوع مقارب من الذي نحن بصدده كما يلي:

" والحال أن "بيرس" يفصح، بوضوح، عن أن السمات حتى ولو كانت صفات، فإنه لا يسعها أن تكون أوصافاً أولية خالصة. ولما كانت الأولى "عامة" فإن الإحساس بالأحمر لن يعدو كونه محسوساً به، وهو لن يكون رئاية محضة، وهذه المحسوسية تعني بنياناً إحساسياً، أي ذلك "الوصف الذي يباشره الذهن في شأن حواس جلية" (2–141). ومن أجل أن يتحصل لنا بنيان ذهني، ينبغي لنا أن نمر من محض المحسوس باعتباره تصديقاً، إلى الحكم الإحساسي الذي يتشكل من واقعة خام هي التعبير المباشر"[51]. ونؤكد هنا أننا من خلال الملاحظة الأولى: رأيينا ميلاً خاصاُ لدى بعض الروائيين الذي للاشتغال على الحواس والوصف من خلالها كمجاري أو معابر يتم عبرها ممارسة فعل الوصف.

ونجد بوجاه هنا يقترح على الناقد طريقة ممارسته لفعله التحليلي لهذا الاشتغال:

"...وللدارس أن يستخلص من خلال ذلك كيفية تقطيع الروائي للواقع وكيفية تعامله مع الأشياء وسبل تيسير هذا التعامل. فينظر في فعل الحواس باعتبارها منافذ تيسر الصلة بين الذات والأشياء. فيقارن بينها ويسبر أغوار تآلفها واختلافها عسى أن يظفر بما يعمق معرفته بالنص والكاتب والمجتمع، ويقتفي أثر ذاكرة الراوي لحظة استقصائها لِبُرَهِ الماضي ويصاحبه أوان قفزات خياله نحو آتٍ ممكن التحقيق؛ بل ويتوقف لدى المجازات والتشابيه والاستعارات التي مكنته من المزج بين المحسوس والمجرد بإسناد أحدهما إلى الآخر عبر المُتاحات اللغوية الممكنة. فيتأمل عبر ذلك جميعه خصائص المفهوم الذي ينيطه الراوي– والكاتب من ورائه– بالأشياء"[52].

سأنطلق في هذه الدراسة من المفاهيم السابقة عن التصوير وخاصة طرح "كورتس" ونصائح بوجاه لمتابعة المستوى التصويرى مع إهمالي في اغلب الحالات للجانب الثيمي الذي لن يدخل في هذه الدراسة بحكم انتماءه لمجال آخر غير السرديات، عدا تلك المفاهيم التي تتشكل عبر وعي شخصية ما والتي رأيينا أن هناك بعض الروائيين يميلون إلى تشخيصها بدل أن يشخصون عالم مدركاً عبر الحواس . ذلك انه وكما قال "كورتس": "فالتصويري له علاقة بالعالم الخارجي، بالذي ندركه من خلال الحواس، أما الثيمي فيتعلق بالعالم الداخلي، بالبناءات الذهنية الخالصة، مع كل التنويعات المفهومية المكونة لها" [53].

ونحن هنا نرغب أن ندرك كيف يشتغل الروائي عبر

ذلك العالم الخارجي المنعكس طبيعيا في وعى المتلقي ليركب من خلاله ويسرد مادته السردية، نرغب في ذلك من خلال المادة السردية التي أمامنا وليس من خلال مادة الوجود الخارجية. وفي الوقت نفسه و استفادة من نصائح "صلاح الدين بوجاه" السابقة سنتابع الأسئلة:

عبر أي الحواس سيكون اشتغال الروائي؟ وما نوع الصورة المتشكلة هي ثابتة أو متحركة؟ ، وبخصوص تلك الصورة هل تبدو منطقية قابلة للتحقق واقعياً أم أنها غير منطقية؟ وما مدى التداخل بين تلك الصورة وبين أجناساً من التعبير أخرى تقترب هي ذاتها من الصورة مثل السينما والرسم والتشكيل؟.

سنلحظ أن هناك تطويرً متميزاً في هذا الاشتغال لدى بعض الروائيين العرب سواء المخضرمين أو الشباب وهو ما أنوجد في الرواية الأوربية كما سبق أن ذكرنا في المقدمة منذ زمن، وقبل أن أنطلق فيما تحدثت عنه قبل قليل لنعود قليلاً و نتابع حقيقة الحواس التي نتلقى الأشياء عبرها وكيفية أشتغالها في العالم الواقعي أو ما يعرف (بالمشار إليه).

**الحواس والتلقي**

يتم تلقي الأشياء المحيطة بنا والمنتصبة أمام حواسنا من خلال تلقيها عبر انتصابها أمام الحواس المُستفزة والجاهزة فطرياً للتلقي ضمن فضاء محدد يختلف من حاسة لأخرى.

1) المرئيات: وهي كافة الأجسام والأطياف المدركة بصرياً.

2) المسموعات: وهي كافة الأصوات المدركة عبر حاسة السمع والتي تنتصب من خلال اختراقها لفضاء الصمت ذي العلاقة بحاسة السمع فتعكس من خلال انتصابها أمام الحاسة فضاءها الخاص الذي يحويها.

3) المدركات شَميَّاً: وهي كافة الروائح التي تخترق فضاء الشم لدينا نحن الممتلكين لتلك الحاسة فتحقق عبر انتصابها ضمن حيز الشم لحيز واختلافها النوع تحقق إدراكها وتميزها.

4) المدركات لمسياً: وهي كل تلك الأجرام والأجسام الملموسة والتي تخترق حيز الحاسة اللمسية وتتحول من خلال انتصابها أمام لمس اللامس منتصبة في حيز الملموسات لذلك اللامس.

5) المدركات تذوقياً: وهي كل تلك الأشياء التي يتم تذوقها عبر حاسة التذوق فتخرق فضاء الحاسة لدى المتذوقين وتُحدِث من خلال طعمها المتحقق تواجده لدى المتذوق، طعمها النوعي الذي تُدرَك عبره.

**رحلة المعنى عبر الوصف من المشار إليه إلى الدليل :**

نذكر هنا قبل أن نلج الرواية التي سنشتغل عليها، بأن هناك فارقاً طبيعياً بين الواقعي المرئي والمعاش وبين المكتوب، كما نذكر بأن الوصف ذاته قد تغيرت وظيفته في الرواية الحديثة،

فبدلاً من وضعه السابق الذي كان الوصف فيه يملأ صفحات طويلة، يمكن ببساطة إزاحتها من العمل. صار الوصف هنا تشخيصياً دقيقاً يعكس البعد الخفي للشخصية الواصفة أو لأحد الشخصيات الأخرى.[54]

إن التشخيص على الحواس كمكتوب سينعكس لدى متلقيه عاكساً لفضائه المتخيل الذي يندرج ضمنه فيحقق لتلك الأشياء فضاءاتها داخل وعي المتلقي، كما كل الأشياء المشخصة الأخرى.

وإننا هنا ننطلق من أن طبيعة تفكيرنا الإنساني فضائية، وأننا نسعى كنزعة فطرية لتأطير كل تجربة ضمن حيز مدرك محدد. فالمادة المكتوبة للرواية أو القصة ونحن نتلقاها من خلال المكتوب تنعكس لدينا ونتلقى كل تلك الموصوفات والأشياء المشخصة والمنتصبة عبر الحواس وكل المفاهيم الفكرية الأخرى، تنعكس لدينا ضمن إطارها الذي يحويها محققة بقدر الإطار تواجده داخل الذهن المتلقي لها. وسنتابع في مبحثنا عن الرواية الاشتغال على الحواس في عمل التابوت لـ"عبدالله الغزال".

## آلية الممارسة الإجرائية لحركة التشخيص على الحواس

أحاول هنا من خلال طرحي لكافة الإمكانيات المتاحة لدى الروائي أن اعمل حصراً شاملاً للممارسة التشخيصية أو للإمكانيات المتاحة له ليمارس وصفه وهي كما يلي:

المحور الأول: وهو محور الحاسة النوعية التي يشتغل عليها الروائي، هل هي بصرية أم سمعية أم شمية في شكل رائحة ما وهكذا.

المحور الثاني: اشتغال على الحواس بين المتحرك والثابت، بحيث تتحول المتحركة إلى صورة متحركة والثابتة لصورة ثابتة مكثفة.

المحور الثالث: هو محور تلك الشخصيات بين الواقعية والخيالية وهو محور معروف في كافة التشخيصات السردية.

حيث يعرفه شولتز[55] طيف القصة كما يلي :

**طيف القصة:**

التاريخ ـ الواقعية ـ الرومانس ـ الخيال

أي أن حركة تلك الصورة الحواسّية قد تكون حواسِّية واقعية أو حواسِّية خيالية عجائبية.

سنقوم لكي نحصر كل التشخصيات الحواسِّية السابقة الذكر عبر الخطاب الروائي. ونؤكد مبدئياً على الطابع الفضائي للتفكير الإنساني، حيث كل ما هو خارج فضائي هو خارج تفكيرنا أو وعينا وكل ما ينتصب أمام مؤسسة حواسنا فهو موجود ضمن موضع محدد وعبر إطار فضائي أو حيز مدرك.

# الـهوامش

[1] جيرار جينيت /خطاب الحكي الجديد/ترجمة محمد معتصم/المركز الثقافي العربي/ط.2000/1.م/ص:17/16:

حيث يعرف مبرر تسمية هذا العلم بالسرديات :"...وبذلك يبقي هذا المصطلح ملكاً مؤقتاً لمحللي النمط السردي وحدهم.ويبدو لي هذا الحصر مشروعاً على الأجمال مادامت خصوصية النمط السردي الوحيدة تكمن في نمطه وليس في مضمونه، الذي يمكن أن يتكيف جيداً مع تمثيل مسرحي أو خطي او غيره.

[2] جاكبسون منقولا عن "الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي . ترجمة إبراهيم الخطيب .مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت) الشركة المغربية للناشرين المتحدين (الرباط) ط1، 1982 ، ص35.

[3] المرجع السابق /ص: 180

[4] فكتور ايرليخ / الشكلانية الروسية /ترجمة الولي محمد /المركز الثقافي العربي /ط 1 /2000.م/ص 14.

[5] Communication /no.8/1966 /seiul.

حيث ظهر في هذا العدد من هذه المجلة الفرنسية الأدبية كل من جيرار جينيت وتزفيتان تودروف وكذلك معلمهم رولان بارث ، وبدأت تتبلور مذ هذا العدد رؤى واضحة لهؤلاء النقاد الشباب .

[6] تزفيتان تودروف /المرجع السابق/ ص165.

[7] المرجع نفسه /ص134.

[8]G genette : frontieres du reit “Communication /no.8/1966 /seiul./p 165-166.

[9] جيرار جينيت /خطاب الحكاية (بحث في المنهج) /ت.معتصم ،الأزدي، حلي/المشروع القومي للترجمة /ط.2/2000.م/ص:38،39.

[10] سعيد بنكراد/ السيميائيات السردية / /دار تانسيفت /ط.1 /1994.م/الفصل الأول

[11]R.fowler / linguistics and the novel .third edition/1983/ p 45

[12] نقلا عن :سعيد يقطين /انفتاح النص الروائي /المركز الثقافي العربي /ط.2/2001.م /ص:14،15.

[13] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي/المركز الثقافي العربي/ط.2/1993.م/52،51،50

[14] سعيد يقطين /الكلام والخبر/المركز الثقافي العربي/ط.1/1997.م /ص.32

[15] المرجع نفسه /ص.25

[16] جينيت /خطاب الحكي/ص.58

[17] جينيت /خطاب الحكاية /ص:60

[18] عبد الله الغزال/التابوت/دائرة العلام والثقافة بحكومة الشارقة/ط.1/2004.م

[19] جينيت /خطاب الحكاية / /ص:60

[20] المرجع نفسه /ص:62

[21] المرجع نفسه /ص.88

[22] المرجع نفسه / ص.100

[23] سعيد يقطين /تحليل الخطاب الروائي /الفصل الثاني.

[24] المرجع نفسه / الفصل الثالث.

[25] المرجع نفسه /الفصل الثالث.
[26] جيرار جينيت /خطاب الحكاية / حيث يقسم التبئير لديه ، إلى التبئير الصفر وهو ما يوجد في السرد الكلاسيكي، وتبئير داخلي كما سنجد عندما تتحدث الشخصيات مباشرة عن ما يخصها داخليا مثل له جينيت برواية فلوبر "مدام بوفاري "،النوع الثالث هو التبئير الخارجي ، حيث يرسم لنا موقع الشخصية كما سنجد أن التبئير جزئية من جزئيات الصيغة السردية مع ما يعرف المسافة ، كما أن ما فصله جينيت هو الصوت .
[27] جان بويون /الزمن والرؤية (حيث يرى أن هناك ثلاثة أنواع من الرؤية (من الخلف حيث الراوي عليم بكل ما يخص الشخصيات ، والنوع الثاني "رؤية مع" حيث الراوي يطرح ما يجوس بذات الشخصية ويعلم ما تعلمه ، والرؤية من الخارج ، حيث السارد يصف الأحداث خارجياً دون الدخول للشخصيات )
نقلاً عن سعيد يقيطن /تحليل الخطاب الروائي /ص:288
[28] يطلق جيرار جينيت على مباحثه الثلاثة التسمية الفرنسية التالية (figures 1,2,3 ) وهو ما يعني محسنات (3،1،2) ويمثل الكتاب الذي نتحدث عنه تحت تسمية (خطاب الحكاية) الجزء الثالث من هذه المباحث المهمة .
[29]سيزا قاسم/ بناء الرواية/ الهيئة المصرية للكتاب/ط.1 /1984م/ص:83
[30] (G.Genette Figures II.p.56.57)
نقلاً عن :حميد الحميداني/ بنية النص السردي، ط.3/ 2000م/ المركز الثقافي العربي/ ص78،79 .
[31] غريماس /منقولاً عن طريق :
سعيد بنكراد/ السيميائيات السردية./ ص:78-84
ويرى جريماس أيضاً: من المسار السردي، كعنصر ضابط لمجموعة من الأدوار العاملية، ننتقل إلى المسارات التصويرية (parcours figuratifs) كعنصر مولد لسلسلة من الأدوار التيمية. إنه انتقال يقودنا من المكون النحوي حيث تمثل الحكاية **أمامنا كسلسلة من الحالات والتحولات وتتأسس كبنية سردية، إلى المكون الخطابي كاستثمار دلالي لهذه البنية. إن هذا الانتقال يتم من خلال**

طرح الممثل كنقطة لقاء بين دورين. دور عاملي ودور ثيمي. "فاستيعاب الأدوار العاملية للأدوار الثيمية يؤسس المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية إلى البنيات الخطابية" . إننا أمام عملية قلب ثانية، قلب يتم من خلال التحول من البرنامج السردي إلى الممثل وباختصار الانتقال من البنيات السردية كهيكل عام ومجرد إلى ما يشكل غطاء هذه البنيات ويمنحها خصوصيتها وتلوينها الثقافي: البنيات الخطابية، وذلك وفق تبعية الخطابي للسردي. "فالاعتراف بمبدأ عدم التلازم الموقعي بين العوامل السميائية وممثلي الخطاب (....) وكذا الاعتراف بالمسافة الفاصلة بينهما هو الضمانة على استقلالية التركيب السردي كعنصر منظم وضابط للتمظهر الخطابي" .

إن عملية القلب هاته تتم من خلال طرح مكونين أساسيين للتمظهر الخطابي: المكون الأول ويتمثل في الدلالة الخطابية، ويحتوي على مستويين: مستوى الثيمة (thematisation) ومستوى الصورة (figurativisation)، ويتحدد المكون الثاني في التركيب الخطابي، ويحتوي هذا المستوى على إجراءات مختلفة: خلق الممثل، التفضيء، التزمين.

[32]المرجع نفسه ص:84 حيث يقول :

فالتركيب الخطابي، بعناصره المتنوعة، هو المسئول في نهاية المطاف عن إعطاء بعد صوري (Dimension figurative) ومحسوس لوجه مغرق في التجريدية. ولعل هذه الخاصية هي ما يجعل من نص ما نصاً سردياً، يتميز بكونه، من أجل معالجة مقولات مجرد، يستعمل صوراً من العالم المحسوس. "فإعطاء بعد ثيمي لخطاب مجرد معناه جعل هذا الخطاب قادراً على معالجة مقولات ذات طابع ذهني (الحرية– الفرح)، وسيصبح لهذا الخطاب بعداً تصويرياً، إذا كان هذا الخطاب يلجأ، من أجل توضيح هذه المقولات، إلى صور من العالم الطبيعي، أي اللكسيمات التي تحيل على أشياء، وشخصيات وديكورات تعود إلى العالم المحسوس".

إن الإجراءات الخطابية، التي يجب أن تتشكل كتركيب خطابي، تملك كقاسم مشترك بينها، القدرة على أن تتحدد كتشغيل كعمليات الوقف والوصل، وهي بذلك تعود إلى محفل التلفظ". وتتجلى هذه الإجراءات من خلال ثلاثة مستويات. هناك أولاً المستوى الخاص بخلق الممثل، أي الانتقال من العامل

**كمقولة مجردة إلى الممثل كوحدة مشخصة، وهناك ثانياً المستوى الخاص بالتزمين. وهو المستوى الذي يمنح الخطاب خاصيته الزمنية. وهناك في الأخير المستوى الخاص بالتفضيء، أي تحديد نقطة إرساء مرجعية تشتغل كإطار يرسم للأحداث تخوماً.**

[33] سعيد بنگراد/ الرواية المغربية وقضايا التشخيص السردي/بحث منشور في موقع سعيد بنكراد

Saidbengrad.free.fr/tra/ar.htm

[34] صلاح الدين بوجاه / الشيء بين الوظيفة والرمز /المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /ط.1/1993.م/ص:16

[35] روبرت شولتز/ السينما والتأويل/ ترجمة سعيد الغانمي/ المؤسسة العربية للدراسات- بيروت- ط1- 1994م/ ص113

[36] أمبرتو أيكو /القاريء في الحكاية /ت.أنطوان أبو زيد/المركز الثقافي العربي/ط.1/1996.م/ص:21.

[37] حسن المودن / الزمان و الفضاء في الرواية من خلال كرونوتوبيا هنري ميتران /مجلة فكر ونقد /عدد34.

[38] المرجع نفسه .

[39] ج.ب.جولدنستين/ الفضاء الروائي/ت:عبدالحمن حزل /منشور ضمن كتاب الفضاء الروائي/ أفريقيا للشرق/2002.م/ص:18،19

[40] المرجع نفسه /ص:20

[41] محمود غنايم /تيار الوعي في الرواية العربية /دار القبس ودار الهدى/ط.1/1993.م

[42] عبدالحكيم قاسم /أيام الأنسان السبعة/دار الكاتب العربي للطباعة و النشر /القاهرة/1968

[43] محمود غنايم/تيار الوعي في الرواية العربية /ص:196

[44] قدامة بن جعفر /نقلا عن: سيزا قاسم /بناء الرواية /ص:79

[45] سيزا قاسم بناء الرواية /ص:88

[46] سيزا قاسم بناء الرواية /80

[47] حسن بحراوي / بنية الشكل الروائي/ المركز الثقافي العربي/ ط.1/ 1990/ ص180 .

[48] محمد برادة- مجلة فصول- القاهرة- شتاء 1993م ص :20 نقلاً عن :
محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم / مجلة دراسات /عدد.9 / ص233.

[49] محمد بن لامين /اللغة السينمائية في شرف لـ: صنع الله إبراهيم / مجلة دراسات /عدد.9 / ص233.

[50]نقلاً عن ترجمة سعيد بنكراد لجوزيف لكتاب "جوزف كورتس" :
j courtes/Analyse semiotique du discourse,de lenonce a P:163
: Hachette,paris,1991
كورتس /ت.سعيد بنكراد
منشور في موقعه :Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[51] أمبرتو أيكو /القارئ في الحكاية /ص:47

[52] صلاح الدين بوجاه / الشيء بين الوظيفة والرمز /المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع /ط.1/1993.م/ص:16

[53] نقلاً عن نفس الترجمة السابقة لكتاب كورتس
Saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-6.htm

[54] – سمر روحي الفيصل/ الرواية العربية البناء والرؤية/ منشورات موقع اتحاد الكتاب/ 2003/دراسات
(www. awu/ Dam. org)/ فصل بناء الفضاء الروائي.
حيث يرى أن الرواية العربية قد تحولت من المكانية للفضائية من خلال تحولها من وصف المكان إلى رؤية الشخصيات واختراقها للأماكن لخلق فضاءات الرواية.

[55] روبرت شولز/ عناصر القصة/ د. محمود .م. الهاشمي/ دار طلاس للترجمة والنشر/ سوريا/ ط.1/ 1988/ ص23.

# القسم الثاني

# أفاق جديدة في الخطاب الروائي العربي

# الفصل الأول: الزمن في الرواية العربية

# رواية التابوت لكاتبها عبد الله الغزال[1] نموذجا

## مقدمة عن الرواية:

تمثل رواية التابوت لكاتبها عبد الله الغزال مزيجاً من نمطين من الكتابة عزلت بينهما مراحل تاريخية وتقنية، ونادراً ما نجدهما في نفس العمل الروائي. النوع الأول هو النهج الواقعي والذي ينتمي للمرحلة الواقعية الروائية من خلال رواية تحتوي علي شخصيات متعددة حاضرة وموجودة بأفكارها وقيمها المتناقضة ومفاهيمها وجذورها المتباينة مما يحقق مفهوم الحوارية أو تعدد الأصوات في الرواية، كما يظهر النهج الواقعي من خلال نماذج إنسانية متميزة مع حضور البعد التاريخي والثقافي والديني والاقتصادي الذي يشكل خلفيتها وبناءها العميق، أما النوع الثاني فهو نمط كتابة كتّاب الحساسية الجديدة، من خلال ما يلي:

**التلاعبات الخطابية المتميزة:**

أ- علي مستوى الزمن من خلال التلاعب بترتيب القصة داخل الخطاب والقدرة المميزة على إبطاء السرد وتسريعه حسب الحاجة الدرامية التي تستلزمها اللحظة الآنية في الخطاب الروائي عبر فن المشهد المصحوب بالوصف الكثيف والاشتغال في الوصف -بدل المستوى البصري أو الرؤية فقط- على كل الحواس، كما تميزت الرواية زمنياً باستخدام نهج التواتر من خلال تلك الأحداث التي تحدث لمرة واحدة وتسرد في صيغة كأنما تحدث دائما والذي استخدمه الكاتب لتغطية ماضي الشخصيات.

والكاتب مع الفارق قريب في هذه التقنية من عمل "بروست" وقريباً منه من جانب الخلق المستمر لمبررات النقلة وهو ما سنراه في الدراسة من خلال تقطيعنا للانتقالات الزمنية ومنطقها.

ب) الصيغ السردية المتعددة والتي من خلال تباينها ميز الكاتب بين الشخصيات فجعل صيغة المعروض وضمير المتكلم خاصة بالشخصية المركزية فيما ميز الشخصيات الآخرى بضمير الغائب مع استخدام تقنية المونولوج المروي[2]، عبر دخول الراوي الخارجي لوعى تلك الشخصيات وطرحها أمام المروي لهم.

ج)التبئير المخادع، وهي من التقنيات التي لا يتقنها إلا

القلائل من المتمرسين في السرد، والتي أخرجته وبجمال من السيطرة على الشخصيات، فنجد أنفسنا مع كل شخصية في تفكير مختلف وقيم مختلفة يطرحها الراوي عبر تلك الشخصية من خلال الراوي الخارجي.

**حكاية رواية التابوت**

تحكي رواية التابوت حكاية مجموعة من الشباب وهم يستعدون للذهاب لأداء الواجب الوطني المتمثل في الحراسة الحدودية ونجد من خلال السرد أن هناك شخصية مركزية (لا تذكر باسمها طول الرواية) هي التي ترسم أمامنا من خلال ضمير المتكلم حركة السرد حيث سنقوم بتسمية هذه الشخصية بشخصية "المتكلم"، ننتقل إذ مع هؤلاء الشباب ونسافر، للجنوب حيث موقع الحراسة الحدودي ونتعرف على طول الرواية على الشخصيات الأربعة الأكثر حضوراً وهم كما يلي :

"المتكلم" ،"زيدان" ،"بشير" ،"وجمعة".

ونعود مع السرد لقصة الشيخ الأسمر التي تبدو كجدر ماضوي لبشير، وكذلك لقصة معركة الهاني التي تبدو كجدر ماضوي لزيدان، ونعود أيضاُ لماضي الشخصية (المتكلم)البعيد والقريب حيث يرسم أمامنا واقع الأسر الليبية في بداية السبعينات و نتابع طبيعة التحولات الحاصلة آنذاك، يستمر السرد بعد ذلك لتحدث عملية قتل الناقة والتي ترمز فيما يبدو

لمفهوم القتل عموماً، ومع استمرار السرد، يموت جمعة ثم يموت بشير وتنتهي بموته رواية التابوت.

سنجد في رواية التابوت أربعة حكايات رئيسية والرابعة هي النهائية، تمثل الحكاية الأولى حكاية الشخصية المركزية في الرواية والذي لم يرد ذكر لأسمه على طولها، والذي سنصطلح له تسمية "المتكلم" والتي تمثل مرحلة طفولته وشباب ورجولته، وتمثل الحكاية الثانية حكاية بشير والقصة التي تنتمى للماضي القديم والتي تخص الشيخ الأسمر والتي تتعاضد هي وحاضره الآني على إبراز مكانته وتمثل القصة الثالثة قصة زيدان والتي يتحقق عبرها ماضيه –الذي يبدو كجدر مؤسس لوعيه أمامنا–وكذلك حاضره في مزرعته.

فيما تمثل القصة الرابعة، القصة المركزية التي ستلتقي فيها كل تلك المجموعة لتتوجه لأداء الواجب العسكري في الجنوب وتنشأ فيها أمامنا إضافة لتلك الشخصيات الثلاثة الرئيسية، شخصية رابعة هي شخصية "جمعة" يبدو أنها ولدت رمزياً هناك، فلم نجد لها جذور تذكر مثل الشخصيات الثلاثة السابقة الذكر.

## تقنيات التلاعب السردي بالزمن

### آلية الاشتغال على الزمن

قمنا بداية بدراسة ترتيب زمن الحكاية فوجدنا أن هناك

أزمنة هامة ومفاصل في حياة شخصيات الرواية، فانطلقنا من تلك المفاصل وقسمنا من خلالها زمن الحكاية الخطي[3] كما رأينا فيما سبق إلى ستة أزمنة، تفصل بينها مسافة طويلة أو حدثت فيها تغيرات هامة في حياة الشخصيات، فالزمن الخامس مثلاً هو زمن التحول حيث مات والد ووالدة المتكلم ووالد بشير وأصبحت الشخصيات تعيش قدرها في مواجهة الأحداث التي تقابلها، ففضلنا فصله عن الزمن الرابع الذي يمثل مسيرة تلك الشخصيات منذ ولادتها وحتى نموها وترعرعها وشبابها.

كذلك الزمن الأول هو زمن قديم جاء في صورة مناص[4] من القرآن الكريم يتحدث عن قوم صالح وقصة الناقة، وهو الأول بالطبع، كذلك زمن الشيخ الأسمر والذي له ما يقارب من أربعة أو خمسة قرون، ونعتمد في ذلك على ما تواتر من قصة الشيخ واقعياً والتي تقترب من خمسة قرون من الآن، كذلك قصة معركة الهاني والتي تاريخياً كانت قد وقع في بدايات القرن الماضي (1911م) عند هجوم المحتل الإيطالي على ليبيا، كما جعلنا زمن الحكاية السادس هو زمن الرحلة التي بدأت مع استعداد الجنود للسفر وهو زمن يبدأ مع بداية الرواية فهو بذلك سيشكل لحظة الحكاية الأولى[5] روائياً.

وأردنا تسهيلاً للتعامل مع الزمن في ترتيبه الخطابي أن نقسم الخطاب السردي أيضاً إلى عدة مفاصل سردية نتمكن من خلالها من التعامل مع الحركة السردية للتبدلات الزمنية

على مستوى الأقسام كلها وكذلك داخل تلك الأقسام من خلال المقاطع المختلفة التي تمثل كلاً منها مجموعة من النقلات الزمنية المختلفة. حيث يمكننا كما سنرى في الجدول التالي، تقسيم زمن الخطاب لعدة مراحل.

لقد بدأت الرواية من خلال لحظة الحكاية الأولى والتي تتمثل في وقوف الجنود متوجهين للجنوب في ظهيرة ساخنة، وسنلاحظ أننا سنعود من خلال إيقاع خاص منظم، سنعود للماضي من خلال الاسترجاع الخارجي، حيث يعود الراوي أولاً إلى ليلة السفر والتي تمثل المرحلة الأكثر أهمية في الاسترجاعات الأولى ثم يعود للماضي أكثر فأكثر.

بدأ الراوي الرواية من خلال حاضر الحكي الذي سيتنامى ونتعرف من خلال اللوحات الوصفية التي تعبر عن القلق والألم عن حال الشخصية الرئيسية(المتكلم) والذي لم يَرِد أي أسم له طول الرواية، وستكون رؤيته الشخصية هي المؤطرة لغالب السرد في المراحل الأولى للرواية وذلك حتى الصفحة (85) عندما يسلم الرؤية لبشير لينقل من خلال قصة قديمة عن صراع الجن والأنس في الشمال الليبي، هذه القصة تمثل البعد الخفي لشخصية بشير، والذي سنتعرف على تشكيلته الداخلية بعد مسافة طويلة من هذا في الفصل الخاص به.

## زمن الحكاية في رواية التابوت

في حكاية رواية التابوت ستة أزمنة رئيسية يفصل بينها تاريخيا مدة زمنية طويلة وهي كما يلي:

### 1) زمن الحكاية الأول

زمن ماضوي قديم منذ آلاف السنين، من خلال المناص الخاص بقتل الناقة[6] والذي هو عبارة عن جزء من آية (73) من سورة الأعراف ،تحكي عن نهي الله(ﷻ) لقوم صالح عليه السلام عن قتل الناقة. ونحن هنا كما نرى أن المناص يستخدم عموما في الرواية التاريخية من خلال القرآن والكتب السماوية الأخرى لغرض توجيه أفاق الخطاب السردي من قبل الروائي.

### زمن الحكاية الثاني

يمثل هذا الزمن، زمن المجتمع الليبي قبل عدة قرون، عندما كانت تسود أفكار الطريقة والشيخ والخادم، وغيرها وسنجد أمامنا كما سبق أن أسلفنا قصة الشيخ الأسمر وطرده للجن والشياطين من الشمال إلى الصحراء وتحولت الصحراء بذلك إلى موقع للجن والشياطين، القصة تقدم إلينا عبر صيغة الخطاب المنقول، كما إن القصة تقدم إلينا من خلال وعي

"بشير"، إي إن كاميرا السرد تَعْبُر "بشير" أثناء تبئير الراوي لهذه الأحداث المنقولة كما أن عملية النقل نفسها تجعل من وعي وأفكار أهل القرية، الذين يتناقلون هذه الحكاية حاضرا ضمن تلك العملية السردية وهو ما سيحقق فرصة للراوي من طرح العديد من الرؤى والقصص تبعاً لتعدد رؤى الشخصيات الذين تنقل تلك الحكايات عنهم وهي بذلك تؤسس قاعدة لمسار سردي خاص هو مسار "بشير" والذي يتأسس من هذا الزمن ثم سيتحقق له المزيد من البروز في المستقبل عبر أزمنة أخرى.

## زمن الحكاية الثالث

هذا الزمن هو بداية القرن الماضي وبالتحديد عند معركة الهاني[7] حيث من خلال الاسترجاع الزمني من الحاضر ينتقل بنا الراوي المرتبط ذهنياً بوعي "زيدان" ليطرح أمامنا ما يجوس في نفسه من قيم إجلال لأهل ذلك الماضي وعَبَرَ بواسطته الزمن ليرسم لنا معركة الهاني الحاصلة في سنة 1911.م، ونجد أنفسنا مع صور درامية هائلة لتلك المعركة، وسط مشهدية يختلط فيها الوصف السينمائي مع الحوار القصير والمنظم والمنتقى بعناية، لرسم صورة فاجعة عن جهاد الأجداد في ذلك الزمن وينعكس إلينا تلقائيا عبر ذلك وعي وأفكار "زيدان" هذا الزمن سيتكرر لمرتين، الأولى إعداد للدخول والثانية دخول كامل إننا من خلال هذا الزمن نتلقى

الجدر المؤسس لحكاية بشير وبهذا يكون هذا الزمن تأسيس لمسار سردي ثانٍ هو مسار شخصية زيدان والذي سيأتينا باقي ما يخصه في الأزمنة التالية.

**زمن الحكاية الرابع**

وهو زمن بداية السبعينات في ليبيا، ونتعرف من خلاله على المرحلة النفطية من ليبيا من خلال شخصية "المتكلم" والذي يرسم تلك الأحداث عبر العودة الزمنية والاسترجاع الذي يمارسه عبر صيغة المعروض الذاتي (المونولوج) الذي غالباً ما يستخدمه، ولعل هذا الزمن كان مختلفاً عن باقي الأزمنة السابقة، حيث أستهلك مساحة نصية أكثر من كل أزمنة الحكاية السابقة ورسم من خلاله أمامنا البيت الليبي والتحولات الحاصلة نتيجة لعمل الآباء في النفط كما رسم من خلاله مفهوماً ماضوياً خاصاً عن الصحراء عبر وعي المتكلم(وهو طفل)، وقد قسمناه إلى ثلاثة مراحل:

(أ) مرحلة تمثل الزمن القديم عند طفولة المتكلم في القرية وعمل والده في الشركة النفطية.

(ب) مرحلة تمثل ما بعد انتقال–أسرة "المتكلم"– من القرية وعمل والد "المتكلم"في ورشة السيارات.

ج) المرحلة الأخيرة والتي فيها يتم تصوير موت والد "المتكلم" وموت والدته وكذلك زمن موت والد "بشير".

وتخص المرحلة (أ) وكذلك (ب) "المتكلم" وتمثل حكاية تأسيسية لمساره السردي ، فيما يشترك هو و"بشير" في زمن المرحلة (ج) من هذا الزمن.

**زمن الحكاية الخامس**

المرحلة السابقة لزمن السفر لأداء الواجب العسكري أو زمن أخر الثمانينات وبداية التسعينات ويستمر لمدة عدة سنوات (ثلاثة أو أربع على الأرجح) ولقد تم من خلال هذه المرحلة من زمن الحكاية تغطية الماضي القريب من عمر الشخصيات، بحيث أتتنا الشخصيات عبر ذلك كله نابضة بالحياة مختلفة في أفكارها وتوجهاتها. سنجد أمامنا تشخيصاً لمجتمع "المتكلم" :عمله وعالمه الخاص المتمثل في زوجته وجاره "عبد العزيز" و أمه، وكذلك مجتمع زيدان والده ومزرعته في "عين الشرشارة" ورحلاته ل"طرابلس" وكذلك مجتمع "بشير" عند ضريح الشيخ وعمله في بيع البنزين وعبثه المستمر، إننا باختصار سنتابع الواقع الخفي للشخصيات في مدنها الشمالية عبر هذا الزمن.

**ولقد تم تقسيم هذا الزمن للمفاصل التالية**

أ) بعد وفاة والدة "المتكلم" مباشرة وبداية التحول لبتول زوجة المستقبل.

ب) زمن السفر ل"سيول" في كوريا وكذلك العمل في

الورشة بالنسبة "للمتكلم"، وكذلك زمن محاولة "عبد العزيز" الانتحار، وزمن حركة "بشير" في عمله وحركته داخل ضريح الشيخ وما تمت روايته بخصوص عبثه هناك ،وكذلك زمن حركة "زيدان" في حقله و انطلاقه مسافراً لطرابلس أي أن هذه المرحلة من زمن الرواية هي مرحلة اتقاد الشخصيات الرئيسية عملا وحركة وفعلاً واكتمال باقي مساراتها السردية.

ج) زمن الدخول للجيش، وكذلك الكشف العسكري وبدايات التدريب، وكذلك زمن القصة المنقولة عن هجوم الزنوج، وزمن موت الجندي في الجنوب.

د) مرحلة التدريب في المعسكر السابقة للتوجه للجنوب.

هـ) يوم ما قبل السفر وصباح السفر، إنه الزمن الذي ترك فيه "المتكلم" زوجته "بتول" وهو الزمن الذي تمت فيه تلك التأملات الليلية لواقع الحياة من خلال منظور القلق والألم والاستعداد للسفر للجنوب.

**زمن الحكاية السادس**

إنه الزمن الرئيسي للخطاب الروائي وهو الزمن الذي تبدأ منه الرواية عند استعداد الرفاق للتوجه للجنوب وتعتبر لحظة الحكاية الأولى هي اللحظة التي يبدأ عندها الجنود في التوجه للجنوب وتستمر لعدة اشهر وينتهي هذا الزمن بانتهاء الرواية، لن نقسم هذا الزمن لأقسام بل سنعتبره زمن مستمراً، تبدأ

لحظة الصفر في الرواية عند بداية هذا الزمن السادس، انه الزمن الرئيسي الذي يؤطر الخطاب الروائي أو المسار الخامس للحكاية يبدأ هنا في هذا الزمن، حيث تلتقي مصائر عدد من الشخصيات المتوجهة لأداء الواجب العسكري في الجنوب.

**زمن الحكاية والمسارات السردية للحكايات**

تحكي كل الأزمنة السابقة خمسة حكايات رئيسية تمثل كل واحدة منها مساراً سردياً خاصاً.

نقصد بالمسار السردي تلك الحكايات المنفصلة التي تمثل كل منها شخصية محددة منعزلة عن باقي شخصيات الرواية، والتي تطرح قصة خاصة منفصلة عن لحمة العمل الرئيسية من حيث جدرها وتحققها، ونلاحظ من خلال متابعتنا لزمن حكاية رواية التابوت أننا بصدد خمسة حكايات، أربعة منها ظاهرة وجلية والخامسة تتحرك على طول النص رمزياً، وتمثل الحكايات الموجودة داخل حكاية رواية التابوت ما يلي:

**أولاً**: مسار حكاية "المتكلم" وهو أحد أهم المسارات السردية الموجودة في الرواية وتتكون من قصة طفولة "المتكلم" هو وأهله في القرية وانتقالهم للمدينة وكذلك قصة موت أمه وأبيه وقصة تعرفه على زوجته "بتول" وقصة جاره عبد العزيز ومحاولته الانتحار.

**ثانياً**: مسار "زيدان" : والذي يمثل حكاية "زيدان" وهو

يتحرك في فضاءه المكاني وتضم أيضا قصة معركة الهاني (زمن الحكاية الثالث) والتي تمثل جذراً خفياً لشخصيته.

**<u>ثالثاً</u>:** مسار حكاية "بشير" : والتي تتكون من قصة الشيخ الأسمر، كذلك قصة "بشير" وهو يتحرك في مدينته ويمارس حياته وقصة يوم المزار المتكرر وقصة سفرات "بشير" لطرابلس وقصة موت أبيه محترقاً .

**<u>رابعا</u>:** مسار "جمعة" والذي على الرغم من أنه لم يحضر بصورة مباشرة متكلماً أو مبدياً رائياً، على الرغم من كل ذلك فأنه كان حاضراً كشخص هام فاعل في القصة النهائية، يبدو "جمعة" وكأنما ولد في الصحراء خاصة ونحن نرى انسجامه في تلك البيئة الصحراوية التي فيها المجموعة، كما أن الآية تبدو أقرب ما تكون له، أن "جمعة" هو شخصية متواترة عبر التاريخ، امتدادا من عاقر الناقة الأول في قصة النبي صالح.

**<u>خامساً</u>** المسار الرئيسي لحكاية الراوية: إنها حكاية كل المجموعة السابقة وهي تتحرك من المطار لموقعها الحدودي وقصة كل ما حصل لتلك لمجموعة من أحداث وما أنوجد بينها من صراعات والتي تنتهي مع نهاية الرواية.

**الجداول التصنيفية**

تمّ عمل أثنين من الجداول التصنيفية لحركة الزمن وهما كما يلي:

جدول الترتيب: الأول وضعنا فيه زمن الخطاب في مواجهة زمن الحكاية كما وضعنا فيه أرقام الصفحات التي تتم فيه تلك النقلات، كما صنفنا فيه منطق كل نقلة أو المبرر السردي الذي مارسه الروائي لفعل تلك النقلة وقمنا في الجدول التالي بمتابعة المدى والسعة لكل نقلة.

**زمن الخطاب :**

تم ترتيب زمن الحكاية السابقة من خلال تأطير زمن الحكاية السادس لكل ما سبق ،ونطرح هنا هذا الجدول الذي تابعنا عبره حركة التبدلات الزمنية داخل خطاب الرواية من زمن لزمن، حيث قسمناه لزمن خطاب وزمن حكاية وكذلك المحور الرئيسي لكل نقلة من النقلات كما نضع تصنيفاً لمنطق النقلة أو اللعبة السردية التي تم من خلالها الانتقال من زمن لزمن والتي سنناقشها في آخر هذا المبحث.

الجدول (1) يخص ترتيب زمن الخطاب مقارنة بزمن الحكاية

| | زمـــن خطاب | رقم صفحة | زمن الحكـا ية | المحور الرئيسي للنقلة | منطق النقلة ومبررها |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | 9 | 6 | بدايـة السـفر نحـو الجنـوب ثيمـة القلـق والضيق مـن خـلال السـفر وصورة المسافر في الشمس. | بداية الرواية. |
| 2 | | 13 | 5هـ | ليلة قبل السفر (صـورة المنطقـة) وبتول النائمة | الانتقال الأول |
| 3 | | 16 | 4ج | الحادث والحديد في الرجل | نقلـة مـن خـلال الحـواس: الشـعور بالحديـد المغروز فـي الرجـل والانتقـال منـه لقصـة هذا الحديد وقصة الحادث . |
| 4 | 1-1 | 19 | 5ب | العمل في الورشـة والرعشـة مـن مسامير الحديد | الانتقـال مــن خــلال الإحســاس بالحديـد لملمس الآلات الباردة والعمل في الورشة |
| 5 | | 19 | 5ج | الكشـف العسـكري والحديـد فـي الرجل. | الحديـد كثيمـة للانتقـال فـي الرجـل وموقـف طبيب لجنة التجنيد منه. |
| 6 | | 20 | 5د | (المعسـكر) تـواتر لرسـم صـورة عن زمن طويل | من الحديد والطبيب للمعسكر ودرجة اللياقة إلى معاملته هناك كصحيح في المعسكر . |
| 7 | | 20 | 5هـ | ليلة السفر(قلق وبتول النائمة) | عودة لليلة السفر(بتول الزوجة) |
| 8 | | 25 | 5أ | ملخـص لعـرض بتـول ثـم بتـول تتحدث بعد موت الأم | من ليلـة السفر وبتول لزوجـة ننتقل لقصته معها. |
| 9 | | 27 | 5هـ | وداع بتول | العودة لوداعه لبتول ليلة السفر . |
| 10 | 1-2 | 29 | 6 | الطابور يوم السفر | العودة من بتول وداعه للطابور السائر في المعسكر |
| 11 | | 31 | 5د | إشــاعات قبـل الســفر وظهــور زيـدان (تـواتر)عن حياة المعسكر وإشـاعة السـفر للجنـوب (بدايـة ثيمة الخوف) | الانتقال للمعسكر |
| 12 | 1-3 | 33 | 6 | الحقنة كفاعل خفي | الانتقـال مـن خـلال حكمـة (اشـتغال الـراوي على علاقته مـع المروي لهم ) مـن خـلال الحكمة . |
| 13 | | 36 | 4أ | الحقنة تنقلنا لأيام الطفولـة حيث حقنة الأب (تواتر) | الانتقـال مــن الحـديث عـن الحقنــة (وهـو حدث يحدث الآن )، إلى مفهوم الحقنـة في الصغر (التي تغرز في يد أبيه. |

| 14 | 1–4 | 41 | 6 | الحقنة عند السفر والطابور يسير | عودة لحركة الطابور |
|---|---|---|---|---|---|
| 15 | | 41 | 5هـ | قبل السفر | الانتقال عبر رائحة فم الزميل، مقارنتها برائحة فمه ليلة السفر. |
| 16 | | 42 | 5د | (أيام المعسكر) تواتر لتغطية زمن التدريب | العودة للمعسكر وتغطية أيام التدريب من خلال فكرة القرف من الرائحة ، طرح المزيد من الروائح الكريهة وحالات التعب . |
| 17 | | 43 | 6 | (عصارة الفواكه المتسربة) والمجهزة للطائرة صورة الموت | العودة لصورة الطابور والعربة التي تفرغ حمولتها |
| 18 | | 43 | 5ج | صورة الأم الميتة عل الحائط | تذكر صورة الأم |
| 19 | | 44 | 6 | الإبرة المغروزة | من صورة الأم ووجعها إلى صورة الطبيب الأسمر صاحب الحقنة. |
| 20 | | 44 | 4ج | صورة الأم وهي تموت (تسرب قطرات الدم في الكيس) | تذكر مرض الأم والعودة |
| 21 | 1–5 | 45 | 6 | انغرزت الإبرة وتوتر المشهد والزمن هنا | العودة للطابور |
| 22 | | 46 | 5د | حركة زمنية حادة وتوتر في الخطاب(مفهوم الحرب) | الراوي يشتغل على العلاقة المترابطة بينه وبين المروي لهم من خلال قصة الابرة والانتقال من خلالها عبر بوح الشخصية لموقفه من الحرب ، الحقنة خلقت منطقية التوتر لدى الشخصية وأعطته الفرصة ليطرح رأيه دون فجاجة. |
| 23 | | 47 | 6 | | الانتقال من خلال الحقنة كفاعل والعودة من خلال كلام الطبيب بعد الحقنة. |
| 24 | | 48 | 5هـ | وداع بتول والمطارق التي تدق وحافلة السفر | صوت الشاحنة الآن وتشابهه بصوت وشوشة البحر في الصباح والانتقال للصباح. |
| 25 | | 50 | 6 | | الانتقال من الماضي للحاضر عبر الاستباق من خلال تصوره لقضية السفر وتغطيته لما سيحدث الآن. |

| 26 | | 50 | 5ب | السفر لكوريا(الطائرة) التلميح ع حرب الكوريتين | الانتقال عبر الطائرة كمحور لطائرة الماضي التي سافر بها لكوريا والحديث عن الحرب الكورية وتأجيج الخوف الداخلي لذاته من دون إعلان مباشر. |
|---|---|---|---|---|---|
| 27 | | 51 | 6 | طائرة السفر للجنوب والخوف من الحرب والموت | العودة للطائرة وبناء الهواجس التي ستؤسس من خلال منطلق القلق والخوف الذي يعيشه الشخصية أمام المروي لهم، ستؤسس منطقية ذلك البوح ومنطقية طرحه لمواقفه. |
| 28 | | 51 | 4ج | موت الأم والجنين في بطنها | قصة موت الأم وهي مناسبة هنا لتوتر الشخصية والحالة التي طرح أمام المروي لهم انه يعيشها . |
| 29 | | 52 | 6 | الهواء في الطائرة (رائحة العفونة والموت) | الانتقال من قصة موت الأم لمقارنة رائحة الموت في الطائر برائحة اللحم الذي يرميه عبد العزيز (الجزار) . (اشتغال الراوي على وضع الشخصية ) والحالة التي تعيشها الآن. |
| 30 | | 52 | 4ج | الأم و سحق ذبابة في حجرة الأم (الموت) | محور الموت من خلال قصة موت الأم من جديد ورغبتها في وهب حياة لطفل آخر.(السرد درامي مع بدايات التأمل). |
| 31 | | 53 | 6 | الذباب والتوابيت والموت داخل الطائرة | ربط رمزي خفي بين واقعتين ، حاضر الجنود في الطائرة وماضي أمه وهي تموت بعد التوتر المصاحب لصورة موت الأم وقتله للذبابة الانتقال للطائرة وصورة الجنود المشابهين لأمه الميتة والطائرة التابوت وصورة الذباب المصاحب لهم الشبيه بذبابة حجرة أمه الميتة |
| 32 | | 63 | 5ج | قولة لبتول عن عمره الطويل | الانتقال لإعطاء فرصة أمل جديد عبر بتول |
| 33 | 1-6 | 63 | 6 | تأمل عند السفر وأحلام مموهة بالأم وبزمن الولادة مع حضور الذباب كفاعل | مناقشة نبوءة بتول بطول عمره الآن |
| 34 | | 78 | 5هـ | وداع بتول | الانتقال من التفكير الآني في الأم (في حاضر السرد) إلى صورتها المعلقة على الحائط . |

| 35 |  | 79 | 5أ | لقاء بتول | قصة موت الأم والانتقال من الأم كمحور لمناقشة زوجته بتول عنها ثم لبتول وقصته معها نفسها (الأم ثم الأم كمبرر للنقاش مع بتول ثم بتول) |
|---|---|---|---|---|---|
| 36 |  | 80 | 4ج | صورة عن موت الأب والمضغة التي وضعها في رحم الأم | ينشئ الراوي علاقة جيدة مع المروي لهم من خلال التقديم بفلسفة الدهشة السابق لحدث (غريبة هي فلسفة الحياة) لخلق منطق لنقلة التأمل السريعة عن الموت والحياة من خلال قصة الأم والأب والجنين الذي مات . |
| 37 |  | 81 | 5أ | الزواج من بتول والحديث عن العلاقة في الفراش من خلال الربط مع قصة الأب السابقة | الانتقال من الأهل لبتول والعلاقة معها . |
| 38 | 2-1 | 82 | 6 | الرحلة تستمر | عودة للرحلة من خلال العربة التي تسير |
| 39 |  | 85 | 2 | الدخول لبشير وقصة الشيخ الأسمر المنقولة. | انتقال زمني عبر تغيير في الرؤية غاية في الروعة من خلال المتكلم لبشير وبشير ينتقل عبر صورة الصحراء الآن لمفهوم الصحراء الذي أسسه زمن الشيخ القديم وتم النقلة لذلك الزمن. |
| 40 | 2-2 | 105 | 6 | العودة للرحلة | العودة للحاضر واستلام شخصية أخرى للسرد من بشير هو المتكلم |
| 41 |  | 118 | 5ج | حكاية هجوم الجنود المزعومة (الخوف من الموت) | الانتقال بداية بتغيير الصيغة للمنقول المنقول ومتابعة قصة يحكيها الجنود عن الماضي |
| 42 |  | 121 | 6 | بشير ومعه المتكلم يحكي له (المزيد م الخوف) | عودة من خلال بشير عبر انتهاء الحكاية المنقولة |
| 43 |  | 122 | 5ج | قصة الجندي القتيل باللغم (المزيد من الخوف) | صيغة النقل نفسها والعودة لقصة الجندي من خلال نقل قصة عن الماضي |
| 44 | 2-3 | 122 | 6 | حالة الخوف لدى المتكلم ،حضور سيارة القاعدة وما صاحبها من خوف | الراوي هنا بعد أن خلق من خلال المنقولات السابقة حالة توتر ظاهرة على الشخصيات ، يجعل الآن الشخصية تبوح بخوفها. |

| 45 | | 130 | 4ب | ترك القرية مع الأسرة | قضية إصلاح السيارة والانتقال منها للماضي زمن العمل في الورشة ثم لقصة الرحلة من القرية في زمن الصبا. |
|---|---|---|---|---|---|
| 46 | | 131 | 4أ | هواجس سن البلوغ وظهور الشعر في الشخصية . | نقلة سريعة من خلال صورة الشعر في يد الأب أثناء رحلة الترك للقرية ، إلى صورته هو –المتكلم– أثناء ظهور الشعر في وجهه. |
| 47 | | 131 | 4ب | | من المرآة في الماضي زمن القرية إلى الزجاج السيارة في زمن الانتقال من القرية وصورة أبيه عبر الزجاج. |
| 48 | | 133 | 4ج | ملخص عن عمل الأب ثم موته | الورشة كفاعل محرك لرواية الشخصية وتلخيصه لعمل أبيه فيها. |
| 49 | | 133 | 5أ | الزواج من بتول | الورشة كفاعل محرك لرواية الشخصية وموقف بتول زوجته منها. |
| 50 | 3 | 134 | 6 | ظهور جمعة وزيدان | الانتقال عبر تحديد اليوم أو موقعة الحدث زمانياً، ثم حديث الشخصية عن الذات وتحليله لما حصل من أحداث ومن ذلك يحلل خوفه |
| 51 | | 143 | 5ج | زيدان في حقله تواتر ص144) | انتقال زمني للماضي من خلال نقلة مكانية (عين الشرشرة) ومسار سردي آخر لشخصية أخرى (زيدان) . |
| 52 | | 145 | 5ب | زيدان والشتاء في الحقل | انتقال زمني عبر تأطير الحدث بالزمن المحدد (قبل أشهر) ووصف الفضاء المكاني وما فيه (كانت النجوم البعيدة تومض ). |
| 53 | | 155 | 3 | معركة الهاني | من صورة السفن في طرابلس ووشوشة البحر إلى صورة السفن الغازية في الماضي البعيد (سفن الاحتلال الإيطالي لليبيا)، كان هناك إعداد من قبل الراوي للمروي لهم لهذه النقلة وهذا نوع من التفكير عبر طرح رؤية الشخصية في جده المجاهد ومعركة الهاني. |
| 54 | | 159 | 6 | نقاش مع زيدان حول الحرب | الانتقال من خلال تأطير شخصية (المتكلم) لشخصية أخرى زيدان ،وذلك لإكمال صورته لدى المروي لهم. |

| 55 | 4−1 | 162 | 6 | فصل "اللحظة الخالدة" | الانتقال عبر بداية الفصل |
|---|---|---|---|---|---|
| 56 | | 165 | 5د | الرمايـــة وعـــدم القـــدرة علـــى إطلاق الرصاص | قضية التصويب الآن والعودة منها لاختبارات التصويب أثناء مرحلة التدريب . |
| 57 | | 166 | 6 | عودة للجبل | العودة من خلال صورة لمكان لحاضر السرد. |
| 58 | | 167 | 5ب | سيول كوريـا (مـن الجبـل إلـي عمارة سيول)موت/مطر | الانتقال الزمني للماضي من المكان العلوي (فوق الجبل في الصحراء) للمكان العلوي (فوق العمارة في سيول). السرد التأملى هنا و الانتقال من خلال هذه العلاقة الجديدة بين الراوي (المتكلم) و المروي لهم والمضي في التأمل و الانتقال حسب الحاجة. |
| 59 | | 169 | 4أ | عودة للماضي القرية والمطر | صـورة المطـر هنـا والانتقـال منهـا لصـورة المطر في زمن الطفولة ومناقشة تأملية للموت والحياة والمطر والخصب. |
| 60 | | 171 | 6 | فوق الجبل | العودة من خلال التأمل في السر المبثوث في الموت و الحياة. |
| 61 | | 172 | 5ب | المطر في سيول من العمارة | عودة لصورة المطر في سيول والمزيد من المناقشة لقضية الموت. |
| 62 | 4−2 | 173 | 6 | الجبل من فوق والحراسة في الليل و ارتفاع النسق الدرامي المتوتر والتفكير في بشير | الانتقال من قضية الموت إلى صورة بشير تحت و الحديث عن الجندي المقتول، تلميح مبطن (عن نهاية بشير) |
| 63 | | 177 | 5ج | انتحار عبد العزيز (هناك حركة زمـن) و ارتفـاع فـي الـدراما سابق للنقلة . | الراوي يستفز المروي لـه مـن خـلال النسق الدرامي و التفكير للموت ثم الانتقال لقصة محاولــة انتحــار –جــار الشخصــية – عبــد العزيز. |
| 64 | | 186 | 6 | الجبل فوق مع بشير، وحضور بشـير بعـد كـل ذلـك التـوتر المجهـــول الســـبب لـــدى الشخصية (استباق مرمـز و غير معلن) | العودة للحاضر والحديث عن مضى الزمن (تحديده) ثم حضور بشير فوق. أي أن النقل هنا تمت من خلال إطار زماني معلن . |
| 65 | 5 | 189 | 6 | (فصـــل جديد)/لوح/أحـــداث وصراع شخصيات | الانتقال عبر بداية فصل جديد وبداية الفصل من خلال تلخيص الواقع الآني. |

| 66 | | 194 | 4أ | طفولة المتكلم والتباين بين الماضي و الحاضر | رائحة الأشجار في الصحراء الآن ومقارنتها برائحة الأشجار أثناء الطفولة (عودة عبر الرائحة ) . |
|---|---|---|---|---|---|
| 67 | 1-6 | 196 | 6 | قسم 6 (بشير من خلال المتكلم ) | عودة للحاضر من خلال آثار العجلات في الماضي لآثار عجلات مرسومة الآن. |
| 68 | | 199 | 5ج | قصة بشير وهربه من الفتاة السمينة | عودة لقصة بشير |
| 69 | 2-6 | 200 | 6 | عودة لحاضر السرد ورصد "المتكلم "لحالة بشير النفسية خارجياً تمهيداً للدخول إليه . | العودة للمشهد في حاضر الوادي |
| 70 | | 201 | 5ج | (فصل جديد)/ بشير | بداية فصل مع بشير. |
| 71 | | 203 | 5ب | من ما يفعله بشير ننتقل لبشير وسط (زحام زيارة الشيخ)(حركة وصف لمظاهر الاحتفال) وصراع بشير الداخلي. | الانتقال والحديث عن توتر زيارة بشير لطرابلس وتواتر ما يمارسه من عمل ليقوم بهذه الزيارة. |
| 72 | 3-6 | 220 | 5ج | بشير والسفر لطرابلس | العودة لرحلة بشير لطرابلس . |
| 73 | | 220 | 5ب | عبث بشير مع البنات | الانتقال الزمن عبر الحديث عن زيارة طرابلس مع أحد الفتيات، (زيارة طرابلس كمحور انتقال) . |
| 74 | | 223 | 5ج | بشير يصل طرابلس | العودة لرحلة بشير لطرابلس |
| 75 | | 224 | 4ج | موت والد بشير(تابوت الأب وصراع النفس) | رائحة الكيروسين في طرابلس و الانتقال منها لقصة عمل أبيه في بيع الكيروسين وموته محترقاً . |
| 76 | | 225 | 5ج | اكتمال الرحلة و الهرب من الفتاة | الانتقال إلى حاضر الرحل من خلال صوت الفتاة في الهاتف. |
| 77 | 7 | 227 | 6 | فصل النذير | بداية فصل |
| 78 | | 240 | 1 | قصة الناقة من القران الكريم | مناص في بداية الفصل الجديد |
| 79 | | 240 | 6 | فصل الناقة ،فصل أغنية الليل الحزين وفصل تابوت | لا تغيير وإنما الزمن يسير في خط مستقيم حتى نهاية الرواية . |

**المدى والسعة**

قمنا بمتابعة تلك التبدلات الزمنية السابقة في صورة المدى والسعة وذلك لمتابعة المزيد من أبعاد التنظيم السردي لزمن الخطاب للرواية وقد تشكل لدينا الجدول التالي والذي من خلاله ومن خلال قضايا الترتيب الذي سبق أن تابعناها سنحاول أن نركب رؤية خاصة عن الحركة السردية للزمن في الرواية .ولنذكر هنا أننا نقصد بالرمز (س) ساعة ، وفصل ثلاثة شهور كما أن كل رقم حوله علامتي القوس ( ) يعني أن في هذه النقلة تواتراً

**الجدول (2) /خاص بالمدى والسعة وهو مقسم بنفس ترتيب الجدول(1)**

| | 1 | 2 | 3 | 4-أ | 4-ب | 4-ج | 5-أ | 5-ب | 5-ج | 5-د | 5-هـ | 6 | المدى الزمني |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1-1 | | | | | | | | | | | | 4 | 1س |
| | | | | | | | | | | | 3 | | 0.25س |
| | | | | | | 3 | | | | | | | شهر( تلخيص ) |
| | | | | | | | | (1) | | | | | فصل ( تواتر) |
| | | | | | | | | | 1 | | | | ساعة |
| | | | | | | | | | | (0.5) | | | تواتر (فصل) |
| | | | | | | | | | | | 5 | | 3س |
| | | | | | | | 2 | | | | | | ساعة |
| | | | | | | | | | | | 2 | | ساعة |
| مجموع | | | | | | 3 | 2 | 1 | 1 | 0.5 | 10 | 4 | |
| 2-1 | | | | | | | | | | | | 2 | ساعة |
| | | | | | | | | | | (2) | | | اسبوع (تواتر) |
| مجموع | | | | | | 3 | 2 | 1 | 1 | 2.5 | 10 | 6 | |
| 3-1 | | | | | | | | | | | | 3 | ساعة |
| | | | | 5 | | | | | | | | | سنوات ربما (5) |
| مجموع | | | | 5 | | 3 | 2 | 1 | 1 | 2.5 | 10 | 9 | |
| 4-1 | | | | | | | | | | | | 0.5 | ساعة |
| | | | | | | | | | | | 1 | | ساعتين |
| | | | | | | | | | | (0.5) | | | فصل تواتر |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 5د |
| | | | | | | | | | 1 | | | | شهور (تواتر) |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 5د |
| | | | | | | (1) | | | | | | | شهر توار |
| مجموع | | | | 5 | | 4 | 2 | 1 | 2 | 3 | 11 | 10.5 | |
| 5-1 | | | | | | | | | | | | 2 | 0.5 س |
| | | | | | | | | | | (1) | | | 6 شهور في المعسكر |
| | | | | | | | | | | | | 1 | 5 د |
| | | | | | | | | | | | 2 | | 6 س |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 0.5 س |

| | 1 | 2 | 3 | 4-أ | 4-ب | 4-ج | 5-أ | 5-ب | 5-ج | 5-د | 5-هـ | 6 | المدى الزمني |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | 1 | | | | | شهر(تلخيص) |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 1س |
| | | | | | | 1 | | | | | | | 6س (تقريبا) |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 5د |
| | | | | | | 1 | | | | | | | 1س |
| | | | | | | | | | | | | 10 | 4س |
| | | | | | | | | | 0.5 | | | | 5د |
| مجموع | | | | 5 | | 6 | 2 | 2 | 2.5 | 4 | 13 | 25 | |
| 6-1 | | | | | | | | | | | | 15 | 3س |
| | | | | | | | | | | | 1 | | 5د |
| | | | | | | | 1 | | | | | | 1 اسبوع |
| | | | | | | 1 | | | | | | | 6شهور |
| | | | | | | | 1 | | | | | | 1 شهر |
| | | | | | | | | | | | | | |
| مجموع | | | | 5 | | 7 | 4 | 2 | 2.5 | 4 | 14 | 40 | |
| | 1 | 2 | 3 | 4-أ | 4ب | 4-ج | 5-أ | 5ب | 5-ج | 5-د | 5-هـ | 6 | |
| 1-2 | | | | | | | | | | | | 3 | 1س |
| | | 19 | | | | | | | | | | | سنوات عديدة ربما (عشرة سنوات) |
| مجموع | | 19 | | 5 | | 7 | 4 | 2 | 2.5 | 4 | 14 | 43 | |
| 2-2 | | | | | | | | | | | | 13 | 2 يوم |
| | | | | | | | | | 3 | | | | 0.5 يوم |
| | | | | | | | | | | | | 0.5 | 5د |
| | | | | | | | | | 1 | | | | 5د |
| مجموع | | 19 | | 5 | | 7 | 4 | 2 | 6.5 | 4 | 15 | 56.5 | |
| 3-2 | | | | | | | | | | | | 8 | ساعات ؟ |
| | | | | | 1 | | | | | | | | 4 س ؟ |
| | | | | (0.2) | | | | | | | | | سنوات؟ تواتر |
| | | | | | 1.5 | | | | | | | | 5د |
| | | | | | | (0.5 | | | | | | | سنوات؟ تواتر |
| | | | | | | | (1) | | | | | | سنة (تلخيص) |
| مجموع | | 19 | | 5.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 2 | 6.5 | 4 | 15 | 64.5 | |

|  | 1 | 2 | 3 | 4-أ | 4-ب | 4-ج | 5-أ | 5-ب | 5-ج | 5-د | 5-هـ | 6 | المدى الزمني |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 9 | 2 أسبوع |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  | (2) |  |  |  | 2 يوم |
|  |  |  |  |  |  |  |  | 10 |  |  |  |  | 2 شهر |
|  |  |  | 5 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 2يوم |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 2 | ساعة |
| مجموع |  | 19 | 5 | 5.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 12 | 8.5 | 4 | 15 | 75.5 |  |
| 1-4 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 3 | 8يوم |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 2 |  |  | 8ساعات |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 1 | ساعة |
|  |  |  |  |  |  |  |  | 2 |  |  |  |  | 3 ايام |
|  |  |  |  | (2) |  |  |  |  |  |  |  |  | سنوات ؟ تواتر |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 1 | 0.5 س |
|  |  |  |  |  |  |  |  | 1 |  |  |  |  | 0.5 س |
| مجموع |  | 19 | 5 | 7.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 15 | 8.5 | 6 | 15 | 80.5 |  |
| 2-4 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 4 | 0.5 ساعة |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  | 9 |  |  |  | 1 شهر |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 3 | 0.5 س |
| مجموع |  | 19 | 5 | 7.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 15 | 17.5 | 6 | 15 | 87.5 |  |
| 1-5 |  |  |  | (1) |  |  |  |  |  |  |  | 5 | 1 ساعة<br>سنوات ؟ تواتر |
| مجموع |  | 19 | 5 | 8.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 15 | 17.5 | 6 | 15 | 92.5 |  |
| 1-6 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 4 | 1 ساعة |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  | 1 |  |  |  | 0.5 يوم |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 1 | 0.5 س |
| مجموع |  | 19 | 5 | 8.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 15 | 18.5 | 6 | 15 | 97.5 |  |
| 2-6 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 1 | 0.5 س |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  | 2 |  |  |  | 1 س |
|  |  |  |  |  |  |  |  | (17) |  |  |  |  | سنوات تواتر |
| مجموع |  | 19 | 5 | 8.2 | 2.5 | 7.5 | 5 | 32 | 20.5 | 6 | 15 | 98.5 |  |

| | 1 | 2 | 3 | 4-أ | 4-ب | 4-ج | 5-أ | 5-ب | 5-ج | 5-د | 5-هـ | 6 | المدى الزمني |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 3-6 | | | | | | | | | 0.5 | | | | 0.5 س |
| | | | | | | | | 3 | | | | | 2 يوم |
| | | | | | | | | | 1 | | | | 0.5 س |
| | | | | | | 1 | | | | | | | 1شهر |
| | | | | | | | | | 1 | | | | 0.5 س |
| مجموع | | 19 | 5 | 8.2 | 2.5 | 8.5 | 5 | 35 | 23 | 6 | 15 | 98.5 | |
| 7 | | | | | | | | | | | | 13 | 2 يوم |
| | 0.5 | | | | | | | | | | | | لا زمن |
| | | | | | | | | | | | | 64 | شهر تقريباً |
| مجموع | 0.5 | 19 | 5 | 8.2 | 2.5 | 8.5 | 5 | 35 | 23 | 6 | 15 | 175.5 | |
| مجموع تردد هذا الزمن | 1 | 1 | 1 | 4 | 2 | 7 | 4 | 7 | 11 | 5 | 6 | 30 | |

## الخطاب السردي لرواية التابوت والحركات الزمنية المختارة

تمثل أغلب الاسترجاعات في رواية التابوت أسترجاعات خارجية ، فيما كان عدد الاسترجاعات الداخلية قليل وكان مدى تلك الاسترجاعات قصيرا في الأغلب .

كما أن حركة الزمن تتم من خلال تأطير الزمن الأخير(6) لزمن الرواية الكلي، حيث يؤطر زمن الحاضر أو زمن الحكاية السادس الرواية الكلية، ويتم بنظام من خلاله الانتقال إلى الماضي عبر الاسترجاعات الخارجية والتي تأتي بشكل منظم وانسيابي فننتقل من زمن الحاضر إلى الماضي القريب (ليلة السفر أو للأيام التي تسبق السفر)، إلى الماضي

البعيد، حيث زمن مولد المتكلم ونعود للماضي الأبعد كما مع جد زيدان في 1911 أو مع قصة الشيخ الأسمر والتي رافقت بشير ولقد سعينا إلى تقسيم أزمنة الخطاب السبعة إلى عدة أقسام وذلك .

**أقسام الخطاب السردي في رواية التابوت**

تم تقسيم الخطاب السردي لرواية التابوت لعدة مفاصل خطابية كبرى ، والتي نلاحظ أنها تتغير مع تغير الشخصية التي يَعَبُرُهَا الراوي، والتي نؤكد أنهمن المهم عند قراءتها العودة إلى الجدولين المرافقين الأول والثاني لفهم آليات الانتقال ومواضع الصفحات والمدى والسعة وغيرها وهي هنا كما يلي:

**القسم الأول**

وهي المرحلة الأولى في الرواية التي يتأسس فيها الضيق والقلق وهواجس للشخصيات والتي نتعرف فيها غالباً على الشخصية المركزية "المتكلم" وهواجسه وخوفه وماضيه الحالم في القرية ونتعرف كذلك عن المجتمع الليبي النفطي في السبعينات، لنضع ذلك تلقائياً كمروى لهم أمام حاضر السرد، حيث المجتمع الليبي في أول التسعينات، وحيث السفر للجنوب في مهمة عسكرية كما سنجد أنفسنا في مقارنة بين زمنين

عن مفهوم الصحراء، هذه المرحلة تنتهي عند الدخول لشخصية بشير، انه ببساطة الزمن الذي يتأسس فيه أمامنا مسار سردي خاص هو مسار المتكلم وزمنه والذي يختلط مع المسار الرئيسي الخامس الذي يخص حكاية السفر للجنوب وتظهر أمامنا ثيمة القلق كثيمة[8] رئيسية تميز حاضر "المتكلم"، يستمر هذا المقطع حتى دخول المرحلة الثانية من مراحل الدراما النوعية داخل خطاب الرواية وهي مرحلة الخوف والتي كانت قد بدأت تتأسس في أخر القسم الأول.

**القسم الثاني**

نجد هنا مرحلة الخوف والتي تبدأ مع القصة المنقولة عن الشيخ الأسمر[9] وصراع الجن والتي تعبر عن رؤية "بشير" لواقع الأشياء وطريقة تشكل مفهومه عن الصحراء وعن المهمة التي يتوجه لها، كما سنجد المزيد من هواجس "المتكلم" وقلقه وخوفه، يعاضد ذلك القصة المنقولة عن هجوم الزنوج المزعوم على القاعدة و قصة عن الجندي الذي أنفجر فيه لغم يدوي، يستمر هذا القسم حتى ظهور شخصية زيدان في الفصل الخاص به[10]، إن اغلب ما يتأسس هنا هو الجزء القديم من حكاية بشير أو مساره، أي إن جدر بشير يرسم أمامنا هنا من خلال هذا السرد، وسنلاحظ أن هذه المرحلة بالإضافة لثيمة الخوف التي زرعتها قصة الشيخ الأسمر من الصحراء، سيتأسس أمامنا فيها المزيد من الخوف من خلال قصة

الهجوم المنقول وقصة الجندي الذي مات ولكن هذا الخوف يخص شخصية المتكلم ويُطْرَحُ بذلك أمام المتلقي التباين في أسباب الخوف بين الشخصيات وكذلك تباين جذور .

**القسم الثالث**

يبدأ هذا القسم من ظهور شخصية زيدان وكذلك الفصل الخاص به [11]حيث سيظهر مفهوماً جديداً للصحراء، ورؤية أخرى للواجب العسكري يستمر هذا القسم حتى الخروج من زيدان والدخول للمتكلم وهو فوق الجبل في الفصل المسمى اللحظة الخالدة[12] هنا من خلال زيدان سنجد مفهوماً أخراً للصحراء وللوطن، وللخدمة العسكرية وسنجد الشخصية التي أصطلح التقليديون على أنها إيجابية.

**القسم الرابع**

هنا نجد القسم التأملي من الرواية، حيث يجلس المتكلم فوق الجبل، ومن فوق الجبل كموضع مكاني مختار بدقة سيبدأ في طرح رؤيته حول العالم وحول الموت والحياة وعن الخصب و الجفاف وعن تتابع الفصول. الكتابة هنا تتخلى عن السردية للتأملية[13] ويتحول الراوي (المتكلم) بعد أن عقد أواصر الترابط مع المروي لهم، ليطرح رؤيته في الموت والحياة ومشاهدته التي تعكس الغربة الروحية التي يعيشها وتمزقه في

الواقع بين الماضي والحاضر وبين الحقيقة والخيال، ينتهي هذا القسم مع بدايات التطور الدرامي للحدث، في الفصل المسمى ألواح.[14]

**القسم الخامس**

هو الفصل المسمى ألواح حيث سيصل فيه إلينا بداية التابوت من خلال العنوان الرمزي كما نرى، يستمر هذا القسم حتى ندخل إلى شخصية "بشير" في الفصل الخاص به[15]، يختلف هذا القسم من حيث النسيج عن السابق في الرواية، حيث انه ينتمي من حيث اللون والنوع للمادة التي تشكلت بها نهاية الرواية في قسمها الأخير والذي يبدأ منذ فصل النذير ويستمر بدون توقف وينتمي هذا القسم للمسار الخامس والنهائي من الرواية مع قليل يخص مسار حكاية "المتكلم".

**القسم السادس**

هو القسم الخاص ب"بشير" (أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية)، وهو يأتي ليكمل ما شكله القسم الثاني والذي تأسس فيه أمامنا الجذر الخفي ل"بشير" ،نأتيه هنا ومن خلال ذلك، ندرك التمزق الداخلي والأزمة التي تعيشها الشخصية بين الماضي والحاضر، أي أن تقديم تلك الحالة في القسم التالي كان مبني على ذلك الذي تم في الأول.

**القسم السابع**

إنها حكاية التابوت الرئيسية الحاضرة التي تتنامى درامياً حتى النهاية ، والتي تشتغل كل الأقسام السابقة لتحقيقها ، وتبدأ من الصفحة 227، وحتى نهاية الرواية في الصفحة (304)، سيسير السرد دون أي حركة زمنية، حتى نجد أنفسنا أمام نهاية الرواية وحدث موت جمعة ثم موت بشير عند لحظة العودة للجنوب.

**أقسام الخطاب السردي الصغرى**

قسمنا المفاصل السردية الكبرى السابقة إلى مفاصل أصغر(مقاطع) وسنتابع هنا آلية حركة ترتيب الأزمنة المختلفة داخل تلك المقاطع السردية ، وطبيعة النقلات الزمنية.

سنجد القسم الأول ينقسم بدوره لعدة مقاطع إيقاعية كما يلي:

**القسم الأول : المقطع الأول**

6-5هـ-4ج-5ب-5ج-5د-5هـ-5أ-5هـ-6

نلاحظ من خلال الترتيب السابق لحركة الزمن داخل المقطع أن هناك إطاران يؤطران حركة التبدل الزمني في هذا المقطع الزمن الإطار الأول هو زمن الحاضر (زمن الحكاية

السادس) والثاني هو زمن ليلة السفر، حيث سَيُلَخِص الراوي (المتكلم هنا) أمام المروي لهم قصة الحديد[16] في رجله وهي تؤسس جزء من مسار حكايته الخاصة وكذلك سيرسم من خلال التواتر صورة سريعة عن عمله في الورشة وكذلك عن التدريب في المعسكر ، إننا نلحظ في هذا المقطع تبايناً كبيرا من حيث المدى والسعة بين الأزمنة المختلفة، ففي الوقت الذي يتم رصد سعة ثمانية صفحات لمدى يساوي عدة ساعات من ليلة السفر ويتم رصد سعة أربعة صفحات لمدى قدره ساعة من ساعات زمن الحاضر (زمن السفر) سنجد أننا نتلقى في 0.5 صفحة من خلال التواتر حركة فصل متكامل –ثلاثة شهور– هو زمن التدريب في المعسكر (5د) كما سنتلقى من خلال صفحة واحدة فصل كامل أيضاً–ثلاثة شهور– وهو زمن العمل في الورشة كما سنجد أن سعة ثلاثة صفحات تغطي ما مداه شهر من قصة الحادث الذي أصيب فيه المتكلم وذلك عبر تقنية التلخيص، ونلحظ إن الشخصية هنا غطى زمن المعسكر وزمن العمل في الورشة من خلال نهج التواتر، باعتبارها أشياء معادة ومتكررة، فيما قام بتغطية قصة الحادث عبر تقنية التلخيص باعتبارها حدث لا يتكرر.

أي إننا هنا أمام تلاعب مميز بحركة السرد من خلال التبديل في مدي وسعة السرد حسب الحاجة وكذلك من خلال الانتقال الزمني الذي يحقق خلط عدة مسارات سردية كما رائينا والذي يغلب عليه هنا طابع التأطير .

**القسم الأول /المقطع الثاني**

6–5د–6 : يؤطر كما نرى الحاضر الرجوع الزمني للماضي كما نجد من حيث السعة نقلة قصيرة ، تتم فيها عملية تغطية سريعة لمرحلة التدريب في المعسكر وذلك من خلال تقنية التواتر الزمني كما سبق أن ذكرنا في المقطع الأول، لخلق الإحساس بامتلاء تلك المسافة الزمنية، أي أن الراوي أعتمد تقنية التواتر لخلق الإحساس بذلك الزمن الطويل في سعة قصيرة، وهي تقنية تحضر في مناطق متعددة من الرواية لهذا الغرض غالباً كما قام بتغطية ساعة واحدة من زمن الحكاية السادس عبر سعة قدرها صفحتين.

نحن هنا ما زلنا في مسارين لحكايتين، حكاية المتكلم وماضيه والحكاية الرئيسية التي تؤطرها ما زالت ثيمة القلق، فيما يبدو الماضي حالماً وبذلك يضعنا السرد أمام التباين بين الماضي والحاضر.

**القسم الأول المقطع الثالث**

6–4أ–6 : يتم الانتقال هنا لمرحلة طفولة "المتكلم" من حيث السعة هذه النقلة متوسطة (بعد الانتقال نبقي لمسافة 5 صفحات في ذلك الزمن، حيث تتم تغطية مسافة زمنية طويلة هي الطفولة من خلال نهج التواتر ربما مدى قدره خمس أو ستة سنوات في خمس صفحات فقط، ونلاحظ من هذه النقلة،

إننا بصدد فواعل خفية يستخدمها الراوي لممارسة عملية الانتقال هذه، ففي هذه المرحلة يتم الانتقال عبر صورة الحقنة –التي يقوم طبيب الجيش بحقنها للمسافرين– إلى الحقنة في الماضي التي كان يحقن بها والد المتكلم وهو في عمله في الصحراء، وشيئاً فشيئاً نجد أنفسنا نتوه في عالم الماضي ونجد أمامنا رؤية المتكلم أثناء طفولته للصحراء ومفهومه عنها نلحظ هنا كما سبق أن أسلفنا أنّ هناك تأطيراً من الحاضر للماضي وتستمر شيئاً فشيئاً ثيمة القلق في التنامي أمامنا من خلال تباين الماضي و الحاضر.

**القسم الأول /المقطع الرابع**

6–5هـ–5د–6–5ج–6–4ج–6: كما نرى فالحاضر مازال يؤطر الماضي في شكل عملية تبادل، النقلة تبدأ من الحاضر لليلة السفر لتغذية ثيمة القلق من خلال تلك الليلة التي تمثل المنبع الرئيسي لتلك الثيمة، ثم الانتقال لزمن التدريب ثم لزمن مرض الأم.

سيجد المروي لهم في المقطع التالي أمامهم انتقال في الخطاب من طرح القلق والضيق، إلى طرح للخوف والتوجس، الخوف من الحرب ومن القتال، باستخدام فاعل محرك للتوتر هي الحقنة، ما زلنا هنا أمام تأسس مسارين للسرد، مسار الحكاية الرئيسية المتنامية ومسار حكاية المتكلم. سنلحظ هنا

أن كل العودات للحاضر تتم من خلال عودة سريعة في مداها وسعتها، أي أن الحاضر هنا يمثل مجرد محطة مؤججة لحالة التوتر والتي عبرها يتم طرح الماضي من خلال خلط الأزمنة والانتقال بنظام من زمن لأخر.

**مقطع 5 :6-5د-6-5هـ-6-5ب-6-4ج-6-4ج-6-5ج-6**

يترابط هذا المقطع سردياً من خلال طبيعة الثيمة الخفية المتأججة في وسطه وهي القلق المصحوب بالخوف ومن خلال الفاعل الذي اشتغل الراوي عليه لطرح توتر الشخصية أمام المروي لهم، وهي الحقنة وعملية حقنها في اليد، من حيث الترتيب نلاحظ مما سبق أن هناك عمليات التبادل المستمر بين الزمن الأخير للحكاية (6) وبين أزمنة الحكاية الأخرى.

مدى النقلات للماضي غالباً ما يكون طويل (عدة شهور) ويتم ذلك عن طريق تقنية التلخيص كما ستكون اغلب الانتقالات للحاضر ذات سعة قصيرة ومدى قصير ما عدا نقلة واحدة كان الراوي قد أنطلق بعدها وبدأ يسترسل أكثر في رحلة الجنود التي هي في حاضر السرد.

وهو ما جعل هذا الزمن أكثر تصاعداً من حيث سعته، حيث نلاحظ أن كل الانتقالات السابقة في حدود (6) صفحات من المادة النصية فيما (10) صفحات نجدها تخص زمن الحاضر، أي أن زمن الحاضر (الزمن رقم 6) قد بدأ في

الامتداد واتخاذ مكانه الطبيعي كزمن مركزي من هنا. سنجد المزيد من الفواعل التي تستخدم لخلق سلاسة في النقلة السردية من زمن لأخر، مثل صورة الذباب داخل الطائرة والفواكه المشحونة، والتي تتسرب إلى أرض الطائرة- حسب هواجس الشخصية- وربط ذلك بصورة الذبابة التي قتلها "المتكلم" زمن وفاة أمه، مع صورة الأم الميتة، مع صورة الطائر ومن فيها، وهي تخلط كلها بعنوان التابوت الذي يتردد باستمرار. إذن نحن هنا في تأطير لزمن الحكاية السادس لكل الأزمنة الأخرى ولكن من خلال عملية التبادل المستمر بين الآن وقبل الآن، كما إن العودة تحدث من خلال ذات الإيقاع السردي عبر المرور بزمن ليلة السفر (5هـ) أولا ثم المضي للأزمنة الأقرب كما أننا ما زلنا أمام مسارين من مسار الحكاية فقط هما مسار حكاية المتكلم ومسار الحكاية الرئيسية وهما ما تمَّت عملية التبادل بينهما.

**القسم الأول /المقطع السادس 6-5هـ-5أ-4ج-5أ-6**

هواجس في السيارة العسكرية ، يحدث في هذا المقطع الانتقال بطريقة التضمين وليس التبادل ، أي أن الزمن الأخير(6) يؤطر الزمن الذي قبله والذي قبله يؤطر الذي قبله وهكذا، من حيث السعة، يشبه هذا المقطع السابق، حيث نجد السعة الكبر تخص الحاضر فيما من حيث المدى تتم تغطية أزمنة طويلة من الماضي ضمن مسار الشخصية المتكلم ضمن سعة

قصيرة من خلال التلخيص أحياناً والتواتر غالباً، كما يتم الانتقال كما قلنا سابقاً عبر فواعل يتم الارتكاز عليها سنتابع هنا توقف ثيمة الخوف جزئياً لظهور ثيمة التأمل، هنا نجد الشخصية تطرح أمام المروي لهم بدايات رؤيتها التأملية وتتحول العودة للماضي لتزكية ذلك التأمل من خلال قصة الجنين في بطن أمه والذي مات معها. كما أننا ما زلنا رغم تنامي المسار الرئيسي ورغم كثرة ما كتب عن الرحلة (من حيث السعة) مازلنا نعود لمسار المتكلم ويغترف أمامنا من ماضيه ما يشاء ليطرح رؤيته والتي تتحرك وفق نظام من الثيمات المتتالية والتغيرات الشخصية التي تطرأ عليه فهو في البداية طرح هواجس القلق والضيق والألم، ثم صاحبتها هواجس الخوف والرعب، ثم أخيراً الهاجس التأملي في هذا المقطع الأخير.

**القسم الثاني /المقطع الأول : 6-2-6:**

يتم الانتقال في القسم الثاني لمسار جديد من مسارات السرد لم يتم التطرق له سابقاً، هذا المسار هو مسار "بشير" حيث ننطلق في المقطع الأول من خلال تحول السرد من ضمير المتكلم والذي كان يؤطر الحكي سابقاً لضمير الغائب، حيث نجد أمامنا "بشير" ومن خلال تأمله في الصحراء وخوفه منها يأخذ الراوي المروي لهم و ينقل لهم ما يتناقله الأهالي من روايات عن صراع الشيخ الأسمر والجن وطرده لهم للصحراء وكذلك عن لعنة الصحراء.

يتأسس عبر هذه النقلة الخلفية الثقافية لشخصية "بشير" وتمثل قاعدة لتنامي مساره السردي الخاص، و لنتابع هنا الراوي وهو يستدرج المروي لهم إلى بعد بشير الداخلي:

"كان واضحاً أن وجه بشير يدور سابحاً مع أفكاره وذكرياته......"

"ظل بشير يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي."

"الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف."

"الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال ....."[17]

ونرى إذن أن شخصية بشير تؤطر الحكاية كما يؤطر زمن الحاضر الماضي، وهو تعاضد متميز بين الزمن والشخصية من خلال انتماء زمن ما لشخصية ما.

من حيث السعة تعتبر هذه النقلة كبيرة (20 صفحة) ولكن المدى أيضاً كان اكبر، فهي تغطي ما يزيد عن عشرة سنوات –و ربما أكثر– من عمر أهل قرية الشيخ، تمّ ذلك عن طريق تقنيتي الحذف والتلخيص، حيث كان الراوي من خلال منقولاته التي ينقلها ينقلنا من زمن لزمن ومن رؤية لأخرى كما أن الثيمة الرئيسية هنا هي الخوف من الصحراء والتي تمثل لعنة كما يبدو من الحكايات كلها التي نقلت، ونلاحظ هنا أنّ المسار السردي الذي يخص بشير وهو يتأسس أمامنا يقود لرؤية تختلف عن المسار الذي يخص المتكلم، ففي حين كان

بشير يرى في الصحراء لعنة وموطن للجن، كان المتكلم قلقاً منها وخائفاً من شيء غامض غير محدد، كما كان يستنجد لتنمية ذلك الخوف أمام المروي لهم من خلال قصة أمه الميتة و الحقنة التي جعلها عاملاً يطرح من خلاله خوفه ومن خلال حديثه عن الحرب التي يكرهها وحديثه عن جبنه الذي يشعر به.

**القسم الثاني / المقطع الثاني :6 -5ج-6 -5ج-6**

سنلحظ هنا في هذا المقطع –وبعد أن تأسس جزء من مسار بشير وكان اغلب ما يخص مسار المتكلم السردي قد تأسس – سنلحظ أن الراوي ينتبه أكثر لزمن الحاضر، سيتنامى هنا في هذا المقطع الحاضر من حيث سعته ومن حيث مداه فسنجد لأول مرة أنفسنا أمام مدى يومين وكذلك أمام سعة قدرها (13) صفحة، كما أننا مازلنا أمام تأطير الحاضر للماضي عبر التضمين، سنلحظ أيضا هنا أن زمن ما قبل الدخول للجيش سيكون له حضور أكثر هنا من خلال قصة الجنود التي تحكي للشخصيات وتقوم بتأجيج المزيد من الخوف لدى "المتكلم".

يتحقق ذلك من خلال نقل "بشير" للحكاية عن الجنود الذين سافروا من الموقع ليلة البارحة، وتتمثل الحكاية المزعومة –والتي تم سردها بصيغة الخطاب المنقول– في هجوم الجنود

الزنوج على الحرس الحدودي، ننتقل لقصة الجندي الذي أنفجر فيه لغم يدوي، ويتحقق أمامنا سبب للشخصية لتتوتر وللخوف أن يزرع، وكأن الراوي أراد أن يعوض الهبوط الدرامي الحاصل نتيجة لوصول الجنود للمكان وتعرفهم عليه بواسطة قصة الهجوم المزعومة و الصور الدرامية التي تحتويها وكذلك المزيد من خلال قصة الجندي الذي رمى القنبلة اليدوية فانفجرت عليه ومات .

**القسم الثاني المقطع الثالث : 6-4ب-4أ-4ب-4ج-5أ-6 :**

نلحظ كما أسلفنا أن الحاضر يؤطر الماضي وإنه كما نرى يتم الانتقال من الماضي للماضي الأبعد ثم تتم العودة للماضي الأقرب ثم الحاضر.

يبدأ هذا المقطع عبر قصة سيارة القاعدة القادمة، وتصوير "المتكلم" للهلع الذي أصابه هو و موقف رفاقه، أي أن هناك استفادة من ارتفاع التوتر الدرامي السابق بالاشتغال عليه وخلق حدث يؤجج المزيد من الخوف، أننا نستمر هنا في المسار الخاص ب"المتكلم" حيث تتم العودة للماضي من خلال سعات صغيرة جداً (نصف صفحة أو سطرين أحياناً ) يتم عن طريقها رسم ما تستلزمه اللحظة الدرامية ويتم عبرها تغطية مدى كبير من خلال انتقاء للمراد وحذف لما لا يخدم السرد، حيث تتم تغطية المزيد من مسار حكاية "المتكلم"، عبر المرور

السريع–في سعته– على ثلاثة محطات زمنية مهمة، وهي زمن الانتقال من القرية إلى المدينة، ثم زمن عمل الأب في الورشة وعمل المتكلم فيها، ثم زمن التعرف على "بتول" والزواج منها كما نلحظ انسحابه هو تاركاً الفرصة للشخصيات الأخرى أن تأخذ الدور البطولي الشعبي مكتفياً كما سنرى فيما بعد بدور الفيلسوف المتأمل.

إن الشخصية –المتكلم– هنا ومن خلال ماضيه وكذلك علاقته ب"بتول" زوجته يرسم أمامنا شخصيته كشخصية سلبية ضعيفة " في الواقع عرفت أن "بتول" كشفتني أمام نفسي على نحو لا املك معه إلا أن أعيد طريقة رصدي لتلك المعاناة التي ألمتني حين ...."[18].

إنه ينسحب للخلف سردياً ليترك المجال لباقي الشخصيات للظهور، ويبدو أن تقنية الانسحاب هذه يراد منها نفى الأحادية عن السرد ، وإيهام المروي لهم بان الشخصية المركزية –من حيث الحضور– هامشية تؤدي دور التأطير فقط.

**القسم الثالث من أقسام الخطاب السردي في رواية التابوت**

**المقطع الوحيد : 6–5ج–5ب–3–6 .**

ما زلنا أمام تأطير حاضر السرد للماضي، هنا نجد أننا أمام مسار سردي أخر هو مسار حكاية "زيدان" وتطرح عبرها مفاهيماً مختلفة عن الموت والحياة والوطن والجندية والأنثى.

هذا القسم عبارة عن مرحلة واحدة ويتحقق أمامنا فيه مسار حكاية "زيدان" عبر ظهور شخصية "زيدان" الأسمر والشمالي والذي يمثل الشخصية الإيجابية –بالمفهوم العادي– وننطلق عائدين بنفس الترتيب المعتاد ومن خلال عملية التضمين المعتادة فننطلق من الحاضر السردي إلى الماضي القريب و نتابع زيدان وحركته في الحقل وانتباهه لكل دقائق أرضه وطبيعته الجميلة في مزرعته وهو ما يختلف من حيث الملفوظ والمادة عن كل ما سبق فيما يخص "بشير" و"المتكلم"، و ينتقل إلينا شعور "زيدان" المتدين والمحب للأرض والوطن.

يقدم "زيدان" عبر "المتكلم" والذي ينسحب شخصياً لتقديم "زيدان" كقدوة وكمثل أعلى، لنتابعه هنا بعد سرد حكاية معركة الهاني:

"كان "زيدان" مأخوذاً بأشياء زلزلت ضميري وفتحت عيني على تراكيب مفرطة الصدمة."

ويقول في الصفحة التالية

"هربت من نظرات زيدان ،شعرت به يكشفني أمام نفسي كما كشفتني "بتول"....ولكن "زيدان" صدمني كما صدم الجنود المتكومين حولي في هذا الليل الساكن. صمت جمعة وهدأ بشير واستقام عمر في جلسته يستمع ...."[19]

سنلحظ أن الراوي ينتقل بنا هنا من ثيمة الخوف أو هاجس الخوف السابق لهاجس التأمل في الحياة، فهذا المقطع سيكون

المقدمة لتحول المتكلم في المقاطع التالية متأملاً.

من حيث السعة يبدو للماضي في هذا المقطع سعة اكبر من الحاضر من خلال مسير زيدان في حقله ومن خلال قصة معركة الهاني كما سنجد أن الماضي يغطي عدة أيام منتقاة من عمر الشخصيات ويتحرك الحاضر نفسه في مدى أسبوعين من خلال التلخيص لأول مرة.

**القسم الرابع من أقسام الخطاب السردي في رواية التابوت**

**المقطع الأول : 6-5د-6-5ب-4أ-6-5ب-6**

كما نرى أن الحاضر يؤطر الماضي بطريقة التبادل، ونجد أمامنا مسارين حكائيين يتبادلان الحضور: هما مسار "المتكلم" الحكائي و المسار الحكائي الرئيسي للسرد وهو الحاضر كما سنجد أن الثيمة المركزية لذات الراوي هذا المقطع هي ثيمة التأمل، التأمل في الموت والحياة في الخصب والمطر والجفاف والطفولة.

يتم هنا الانتقال من الجبل كموقع مكاني مميز للتأمل -حيث تبدو الأشياء صغيرة وتبدو تحت بصر الشخصية- إلى العمارة في سيول ومن خلال هذه النقلة وعبر المونولوج أو المعروض الذاتي تنتقل إلينا رؤى فلسفية مميزة . إن الراوي-"المتكلم" هنا- من خلال مواضِعه المكانية المميزة حقق للشخصية الفرصة للبوح المميز أمام المروي لهم .يبدأ "المتكلم"

مساره السردي من خلال موقفه من إطلاق البارود وينطلق في سرد ما يكون مساره الخاص وما يؤسس شخصيته المختلفة عن الباقين.

ولننظر هنا للمقاطع الانتقالية ولعملية الربط الذهني لأزمنة متعددة وأحداث مختلفة:

"في وقفتي خلف شرفتي المغسولة بماء المطر والليل سألت نفسي عما إذا كان العجوز كيم قد سأل نفسه عن هاجس الموت وهو يغادر فراشه اليوم."

"السماء تمطر بجنون أليم .ملايين من حبات الماء كانت تنزل عبر الظلام ......"

"في ذكريات قريتي منذ زمن بعيد. عندما كانا أطفالاً كنا نرقب بلهفة غامرة لحظات هطول المطر ..عندما كانت تهب نسائم الخريف الرطبة ....كنت أجري مع أخي بلا أحذية ونرفع أيدينا ببعض الأواني لنستقبل فيها حبات المطر الثمينة ووجوهنا مبتلة ونشربها في شغف طفولي لذيذ."

"كان موسم الأمطار هو موسم الخير العميم...."

"هل كان ذلك الاحتفاء والترحيب العميق بقدوم المطر هو انعكاس دفين في أعماقنا لجوع الأرض للماء؟"

"سر كبير مبثوث في الكون .أراه هنا في هذا الوادي المعتم ...."[20]

من حيث السعة نلحظ تشابه أغلب المقاطع في سعتها وكذلك في المدى الذي تغطيه، فباستثناء ماضي الطفولة البعيد الذي تمت تغطيته من خلال التواتر، لا يوجد هنا أي مدى طويل، إننا هنا أمام مرحلة مختلفة من مراحل السرد، تطرح فيها قوى التأمل وتسيطر على الحركة السردية فلا نرى كثرة اهتمام بالتقنيات باستثناء تلك العلاقة الناشئة بين الشخصية والمروي لهم وانطلاق الشخصية من مكانها المرتفع هناك – فوق الجبل– في البوح التأملي الجميل والعميق.

**القسم الرابع / المقطع الثاني : 6-5ج-6.**

التأطير كما نرى هنا كما هو المعتاد بزمن الحاضر، ننتقل هنا في تلاعب سردي عميق من ثيمة التأمل الفكري والوجودي السابق لتأمل آخر ممزوج بالخوف من المستقبل وذلك من خلال التلميح عن "بشير" يتم ذلك عبر حكاية انتحار "عبد العزيز" والتي تشكل جزء من مسار شخصية المتكلم السردي ولكنها هنا ومن خلاله هو تمّ توظيفها لصالح مسار "بشير" السردي وكذلك للعودة للتوتر الدرامي للتلميح –في استباق مبطن– عن موت "بشير"، هذه النقلة من حيث السعة أكبر من الانتقالات الموجودة في المقطع السابق –تسعة صفحات تغطي شهر من قصة "عبد العزيز" ومحاولته الانتحار بواسطة تقنية التلخيص والانتقاء – وذلك لأن المتكلم أراد الاتساع هنا وطرح تأمل ممزوج بحالة من الخوف من المجهول كتمهيد ربما وكعمل

مساعد لرفع دراما وتوتر السرد، والتي سنجدها في تصاعد مستمر بعد هذا الهدوء النسبي المصاحب لحالة التأمل الفكري السابقة في المقطع الأول، و لنتابع هنا صورة "بشير" قبل الدخول لقصة "عبد العزيز" وصورته بعد العودة منها :

"على ألق النار الصفراء التي مزقت ظلمة الوادي رأيت "بشير" عائدا إلى مكانه خلف الخيمة ليكمل طقوس العشاء. تتبعته بمقلتي المظلمة. رأيت دائرة الأحجار. تتضح وتخفت وفقاً لشدة الضوء المتأرجح. للحظة خطر لي أن الجندي القتيل مدفون هنا.! المكان الذي يموت فيه الإنسان يتمسك بشيء خفي من الضحية يبقى جزء من جلال الموت في موضع الموت."

"سمعت "بشير" ينادي "عمر". ورأيته يمشي قبل أن تخفت أشعة اللهب."

"ما الفرق بين إنسان يموت واقف وآخر يتحرك وآخر جثة هامدة باردة ...." [21]

ولنتابع أيضاً المقطع الثاني والذي تم إيراده بعد الانتقال الزمني وسرد قصة "عبد العزيز":

"مضى الليل وخفت الأصوات في الوادي. أحضر لي "بشير" العشاء. لم تمتد إليه يدي. فقط جلست أدخن وأفكر. رؤية "بشير" زادت من حدة غوصي في أمواج ذاكرتي. رابط ما كنت أراه واضحاً على صفحة وجهه المختفية في طيات هذا الليل وهذه الصحراء يربط بينه وبين "عبد العزيز" ...."[22].

**القسم الخامس من أقسام الخطاب السردي في رواية التابوت**

**المقطع الوحيد : 6-4أ-6**

التأطير مستمر كما نرى من الحاضر للماضي هنا نحن أمام مسار الحكاية الرئيسي وهو يبدو في التنامي أكثر، كما نجد هنا عودة لمسار حكاية "المتكلم" أو لماضيه نجد هنا عودة لماضي "المتكلم" عبر نقلة واحدة وبسعة قصيرة نسبياً (صفحتان) تغطي جزء من ماضيه مداها (عدة سنوات) عبر تقنية التواتر، ويطرح أمامنا التباين بين الماضي والحاضر ثم نعود لمسار السردي الرئيسي من خلال العودة للحاضر وصورة الصحراء والبرية في الحاضر.

**القسم السادس من أقسام الخطاب السردي**

**المقطع الأول : 6-5ج-6**

زمن الحاضر يؤطر هنا الماضي كما هو معتاد حيث تتم من خلال سعة قصيرة تغطية مدى نقلة سريعة يقوم من خلالها الراوي بتجهيز المروي لهم لتقبل شخصية "بشير"، حيث يمارس المتكلم (الراوي هنا) دور التأطير الخارجي دون أن يقع في المباشرة والتقريرية من خلال لغة الشك وطرح الرؤية الشخصية غير القاطعة كما يلي:

.."ولم أملك إلا الابتسام. ولكن "بشير" غرق في الصمت.

كان يبدو أنه يسبح مع أشياء تتضارب في نفسه. أدركت بحسي الارتيابي أن "جمعة" قد جدب وتراً له رنة مؤلمة في نفس"بشير"." [23]

**القسم السادس /المقطع الثاني**

**6-5ج-5ب-5ج :**

العودة هنا للماضي والبقاء في الماضي الذي سيؤطر السرد.

إننا هنا نعود للماضي ومنه نبقى فيه حتى ينتهي المسار السردي الخاص ب"بشير" حيث تتم العودة من الماضي القريب (5ج) للماضي الأبعد والذي يتم فيه تغطية ما مداه عدة سنوات عبر سعة نصية كبيرة (17 صفحة) الثيمة المركزية لسرد الراوي هي ذات "بشير" بين الخطيئة والفضيلة بين الواقع والحلم، حيث نجد قمة التمزق الداخلي الذي يعيشه "بشير" بين واقعه وعمله في بيع البنزين وبين أحلامه وبين حركته كما نجد من خلال طقوس الحضرة والسرد المميز هناك حالة التوتر التي يعيشها بشير بين تأثير فكرة الشيخ- التي سبق أن أسست في القسم (2) من أقسام الخاطب السردي وتم استكمالها هنا -وبين معيشته الحاضرة وعبثه مع البنات .

**القسم السادس /المقطع الثالث**

**5ج-5ب-5ج-4ج-5ج**

زمن ما قبل الدخول للجيش والذي يبدو انه الزمن الأهم (5ج) يؤطر هنا السرد ويحيط به وتتم عملية التبادل بين هذا الزمن والأزمنة السابقة وكما هي العادة تتم النقلة من الزمن الأقل بعداً للذي أكثر منه بعدا ثم تتم العودة عكسياً.

نجد هنا بقية المسار السردي الخاص ب"بشير" وكأنما الراوي أراد أن يضع المروي لهم في عمق مأساته وعمق صراعه ليقربه من المروي لهم.

من حيث السعة نجد السعة هنا غالباً قصيرة ولعل المسافة الطويلة زمنياً (المدى) الوحيد هو ذلك الذي يخص زمن موت والد "بشير" والذي تمّ من خلال التخليص والانتقاء.

**القسم السابع من أقسام الخطاب السردي**

**المقطع الوحيد : 6-1-6**

إنه زمن الحكاية السادس والذي كان يقدم متقطعاً نجده هنا يأتينا متسلسلاً والمسار الرئيسي الذي تشكلت كل مسارات الحكاية السابقة لتشكيله ، هنا نحن أمام زمن الحكاية السادس والمسار الخامس للحكاية أو الحكاية الرئيسية الذي يمضي دون توقف. وليس هناك استرجاع خارجي إلا واحد

قصيرة جداً تتم من خلال المناص. يبدأ هذا القسم من الصفحة (227) حيث يبدأ فصل النذير وحتى نهاية الرواية في الصفحة (304) وينقسم للفصول التالية (النذير ،الناقة ،أغنية الليل الحزين ، تابوت) وباستثناء تلك العودة السريعة من خلال المناص في بداية فصل الناقة والتي تحيل لزمن الحكاية الأول لا نجد أي استرجاع زمني خارجي مع ورود بعض الاسترجاعات الداخلية القصيرة جداً (سطر أو سطرين )[24] والتي أتت غالباً لترسم المزيد عن "جمعة" أو "بشير" وكانت مؤطرة بكلام الشخصية – "المتكلم"– وضمن سياقه مما جعلنا لا نهتم به، و يستمر زمن الحكاية السادس و يتنامى السرد متصاعداً في خط مستقيم حتي النهاية.

نجد أمامنا التوتر السردي المتصاعد منذ بداية فصل النذير وطرح فكرة التشاؤم من الجمجمة وتحول زيدان أمامنا لشخصية ذات بعد غامض، ثم في فصل الناقة والذي سبقه مناص يشير للعنة التي حلت بمن قتل الناقة في غابر الزمن من خلال القرآن الكريم ، وهو ترميز لقضية القتل–فيما يبدو– و يتأسس الصراع من أجل قتل الناقة والذي قسم الجماعة هناك لمجموعتين وتوتر السرد عبر طرح بذور التشاؤم وكلمات التي تصور الوضع الذي آلت له المجموعة بعد قضية القتل تلك:

"جمعة" التعس وضع يده في يد الموت وتحالف مع الدود. شيء مخيف كان يراه "زيدان" يحوم على المكان .طيف مشئوم"[25].

سنتابع المزيد من التوتر السردي مع قرب نهاية الخطاب السردي وموت "جمعة" أولاً ثم موت بشير وانتهاء الرواية على ذلك.

**تركيب عن تخطيب زمن الحكاية في الخطاب السردي للتابوت**

أولاً من حيث الترتيب و نوع الحركة الزمنية:

كانت الاسترجاعات الخارجية هي الأكثر حضوراً بل يكاد يكون اغلب الاسترجاعات التي تمت في الخطاب السردي هي استرجاعات خارجية فيما كانت الاسترجاعات الداخلية قليلة جداً وكانت تأتي لعدة أسطر وتعطي مدخلاً للراوي ليستمر في روايته. كذلك الاستباق والذي كان حضوره نادراً وكان في أغلب الحالات يتم عن طريق الرمز كما رائينا مع تلك الترميزات التي تخص "بشير" والتي تحدثنا عنها سابقاً في (القسم الرابع /المقطع الثاني) من قبل "المتكلم" أو مرة واحدة من خلال عودة "المتكلم" للخلف وطرحه لما سبق أن حدث عبر الاستباق. أي أننا هنا في رواية التابوت ونتيجة لأن اغلب الحكايات كانت سابقة للحكاية الأولى روائيا ، نجد أغلب الاسترجاعات خارجية والذي يحيل للحظة قبل تلك البداية كان هو الطريقة المثلى لتحريك الزمن .

ومن خلال ما رأيناه في التقسيم السابق للخطاب السردي للرواية لأقسام وتقسيم الأقسام لمقاطع ودراسة تمفصلات تلك

المقاطع، والحركة التي تتم داخل كل قسم من خلال ذلك وجدنا ما يلي : 1) زمن الحاضر السردي أو زمن الحكاية السادس – والذي كان منطلق الرواية – يؤطر الحركة الزمنية وتتم عبر الابتداء به والانتهاء منه عملية الانتقال من زمن لأخر.

2) يتم الانتقال غالباً من حاضر السرد –زمن الحكاية السادس– للزمن الأقل بعداً ومنه للأبعد وهكذا كما تتم العودة بعكس ذلك غالباً، فهي تتم من الزمن الأبعد للذي أبعد منه.

3) هناك نظام ينظم حركة النقلات السردية يتم بطريقتين ، أحداهما عملية التضمين والأخرى التناوب .

أ) عملية التضمين والتي تعني أن يؤطر حاضر السرد الزمن الأقرب وأن يؤطر الزمن الأقرب الذي يليه حتى تتم العودة عكسياً ومن أمثلتها المقطع الأول في الرواية والذي تتم فيه الحركة كما يلي :

(6–5هـ–4ج–5ب–5ج–5د–5هـ–5أ–5هـ–6 ).

ونلاحظ مما سبق أن زمن الحاضر (زمن الحكاية السادس) يؤطر المجموعة كلها ومنه يتم الانتقال لليلة السفر(5هـ) وعند العودة تتم العودة لليلة السفر5هـ ومنها لزمن الحاضر السردي (6) .

ب) عملية التبادل والتي تحدث من خلال التبادل المستمر بين حاضر السرد والماضي وهذه الحالة أقل من حيث الحدوث من الحالة السابقة ومن أمثلتها ما رأيناه في القسم الأول المقطع الخامس : (6-5د-6-5هـ-6-5ب-6-4ج-**6**-4ج-6-5ج-6) .

ويستخدم التبادل غالباً لجعل حركة السرد أكثر توتراً من خلال الانتقال المستمر بين الماضي والحاضر.

ثانياً المدى والسعة:

بمتابعة حركة التبدلات السردية الزمنية داخل المقاطع نلاحظ ما يلي :

في بداية الرواية كان هناك تبايناً كبيرا بين مدى وسعة كل نقلة وأخرى داخل المقطع السردي، بل نستطيع أن نقول انه هناك حدان قصيان لحركة السرد ففي حين كان الحاضر السردي يتم من خلال مساحة نصية (سعة) كبيرة ومدى زمني قصير ، كان الماضي يتم غالباً من خلال سعة ( مساحة نصية ) قصيرة، و لنتابع المقطع الأول من القسم الأول :

ولنتذكر أن ترتيب زمن الخطاب في ذلك المقطع كان كما يلي :

(6-5هـ-4ج-5ب-5ج-5د-5هـ-5أ-5هـ-6 ).

| | الزمن | السعة (صفحة) | المدى (زمن) | التقنية السردية |
|---|---|---|---|---|
| | زمن الحكاية السادس(6) | 4 | 1 ساعة | |
| | زمن ليلة السفر (5هـ) | 3 | 0.25 ساعة | |
| | زمن موت الأم والأب (4ج) | 3 | شهر | تلخيص |
| | زمن ما قبل دخول الجيش (5ب) | 1 | 3 شهور | تواتر |
| | زمن الكشف العسكري 5ج | 1 | ساعة | |
| | زمن التدريب في المعسكر (5د) | 0.5 | 3 شهور | تواتر |
| | زمن ليلة السفر (5هـ) | 5 | 3ساعات | |
| | زمن الزواج من بتول (5أ) | 2 | ساعة | |
| | زمن ليلة السفر (5هـ) | 2 | ساعة | |

كما نلاحظ من الجدول السابق، فإن هناك تمفصلات زمنية ذات سعات(عدد صفحات) قصيرة ومدى(زمن حكاية) طويل وهي كما يلي : 4ج، 5د، 5ب،

بينما هناك تمفصلات زمنية أخرى ذات سعات كبيرة ومدى زمني قصير وخاصة زمن الحكاية الأخير(6) وكذلك زمن ليلة لسفر (5هـ) وكذلك زمن الكشف العسكري (5ج) والزمن (5أ) الخاص بزواج المتكلم من بتول .

وباستثناء زمن (5أ) والذي سنجد الراوي يعتمد فيه غالباً على التواتر وعلى ما يشبه المجموعة الأولى، باستثناء ذلك فإن الزمن (6)، (5هـ)، (5ج) هي أزمنة تقدم في أغلب الحال بهذا الشكل أي من خلال مدى قصير وسعة نصية كبيرة.

مع نمو السرد، نجد تناقصاً في حضور الماضي والذي يتسم بطول مداه وقصر سعته، ونجد أن اغلب التمفصلات السردية تتم من خلال تمفصلات مداها قصير وسعتها طويلة نسبياً باستثناء واحد أو أثنين من التمفصلات، وتبدأ هذه المرحلة من المقطع الثاني من الجزء الثاني و حتى نهاية القسم السادس للخطاب السردي للرواية .

مع المرحلة النهائية من الرواية والتي تبدأ منذ الصفحة227، سنجد أنفسنا مع المسار السردي الخامس ، والذي يتأسس أمامنا فيه زمن الحاضر ويتنامى، سنجد أن ذلك الحاضر يقدم عن طريق اتزان سردي، أو توازن بين السعة والمدى، سيستمر ذلك حتى نهاية الرواية.

ونستطيع أن نتلمس من خلال كل ذلك طبيعة التشكيل والبناء الزمني داخل الخطاب السردي للرواية، فالراوي اعتمد على ثلاثة تقنيات هامة أستطاع بواسطتها أن يتلاعب بالمدى والسعة كما نرى وأستطاع بذلك أن يغطي قدراً كبيراً من أعمار الشخصيات وممارساتها بل وتاريخ منطقتها والفكر المندس في عمق عمقها.

**ثالثاً التقنيات المستخدمة لممارسة تسريع السرد و تبطئته:**

تقنية الخلاصة: تمكن الراوي عن طريق الخلاصة من تغطية مساحات زمنية مداها طويل في سعات نصية قصيرة

جداً، كما مكنه ذلك من خلق رسم سريع وضروري لأحداث هامة في الرواية، مثل حادث "المتكلم" وجود البلاتين (الحديد كما يسميه هو) في رجله في المقطع الأول من القسم الأول ومثل المقطع الخامس من القسم الأول، حيث كان يتحدث عن التدريب في المعسكر أو علاقته ب"بتول" والتي كان يعود لها من الحين للأخر فيضيف في كل مرة لها قليلا لتمتد أكثر.

**تقنية الحذف والانتقاء**

نتيجة لطبيعة الضرورة السردية ولحاجات فنية كان من الضروري انتقاء مقاطع بعينها يتم التركيز السردي عليها، فيما يتم إهمال مقاطع أخرى ولقد تم كما سنلاحظ المرور العابر على أغلب عمر "المتكلم" من خلال نهج التواتر الذي سنأتيه بعد قليل ولكن هناك أزمنة محددة في عمره تمت تغطيتها بتركيز شديد منها منطقة موت الأم والذي يبدو أن هناك ترابط عميق بين الشخصية وبينها، ومنها زمن لقاءه ببتول وزواجه منها ولقاءه معها كزوجين، و منها زمن ما قبل السفر، ومنها ليلة السفر- دون كل الليالي السابقة- والتي كانت منجماً جيداً لطرح قلق وهواجس الشخصية، أي أننا كنّا مع راوي التابوت في حالة انتقاء متميز لأحداث بعينها كانت كلها تساهم في إضاءة الشخصيات أكثر، فزمن موت أم المتكلم وزمن عمل الأب في النفط وزمن السفر للمعسكر كلها أزمنة تساهم في إبراز مكانينه، وطبيعة التضارب التي

تعيشه ذاته، كذلك ما تمّ انتقاءه ل"بشير" والمتمثل في طقوس "الحضرة"[26] والتي ساهمت وبقوة في طرح ما يندس في ذاته من تضارب وتباين وتمزق.

ونجد من جانب آخر شخصيات كان لها حضور غير مباشر في الرواية أو كأنما أراد الراوي أن يظهره ولكن دون تسليط الضوء عليها ومنها جمعة، والذي يبدو كل ما قيل عنه من خلال عيون الشخصيات الأخرى ورؤيتها دون أن يتمكن هو ذاته من أن يتكلم مباشرة، كما أنه على عكس الشخصيات المركزية الثلاثة الأخرى–المتكلم، زيدان، بشير– كان الوحيد الذي لم نلحظ له جدر أو تاريخ، وكأنما أراد الراوي أن يشير بصمت إلى أن تاريخه يعود لأولئك القوم الذين عقروا الناقة، أولئك القوم الذين تحدثت عنهم الآية الكريمة التي تمّ وضعها كمناص لفصل الناقة، أي انه كان هناك حسن انتقاء لأزمنة وللشخصيات الذين تتم تغطيتهم.

**المشهد والوصف:** لم نتابع هنا حركة المشهد والوصف لسبب بسيط أنهما لم يعودا مصدراً هاما من مصادر الحركة والبطء في مسار زمن الرواية ، حيث نجد في الرواية الكثير من الوصف المتحرك زمنياً وهو ما أسماه جينيت الوصف المسرود،[27] كما أن المشهد نفسه لم يعد يعتمد على الحوار والذي يتساوى فيه زمن الحكاية مع زمن القصة السابقة وإنما يعتمد على مشهدية أقرب للسينمائية يتم فيه الخلط بين الوصف و السرد وقليل من الحوار و تبطئه السرد أو تسريعه

حسب الحاجة الآنية للتوتر الدرامي للخطاب السردي ، كما مع مشهد قتل الناقة[28] والذي كانت التقنية تتم من خلال خلط الحوار مع وصف لحركة الفواعل سواء الناقة أو الشخصيات الأخرى، كما أنه ونتيجة لتصنيف منهجي أؤجل الخوض هنا في قضايا الوصف والتشخيص وغيرها من لوازم بناء المشهد[29].

**التواتر**: لعله مما يميز رواية التابوت هو حسن توظيف الكاتب لتقنية التواتر الزمني و التي استطاع أن يغطي من خلالها أزمنة طويلة وبشكل جميل وأستطاع –من خلال طرح الحدث مكرراً عبر الزمن أو من خلال تواتر حصوله وكذلك عبر راويه– أن يجعل تلقي الحدث لدى المروي لهم يتم مع إحساس عميق بامتلاء الأزمنة المقصودة والتي تمّ إظهار تواتر الحدث فيها، ومنها ل"لمتكلم" زمن التدريب في المعسكر ومنها زمن الطفولة والشقاوة في القرية ومنها زمن العمل في الورشة بعد وفاة الأب والأم ومنها زمن عمل "بشير" في بيع البنزين ومنها زمن عمل "زيدان" في حقله وحركته نحو طرابلس، وسيلحظ أي متتبع أنه أستطاع وهو يملأ المساحات الزمنية أن يحقق رسماً خفياً وعميقاً لأشياء وأعمال الشخصيات، ويحولها بذلك لما يعرف بالشخصية الإنسانية أو الشخصية التي تخلد، و التي يخلدها في ذهن المروي لهم تلك الكثافة الحاضرة من الأعمال والأفعال و الحركات المتواترة والأشياء المعتادة التي تمارسها تلك الشخصية .إن التواتر كان

منبعاً من منابع الكتابة المميزة منذ "بروست" [30] والذي استخدمه وبقوة في بحثه عن الزمن الضائع وأستطاع من خلاله إيهام المروي لهم هو كمتكلم أو راويه بان ما يحدث قد حدث فعلاً وحدث لأزمنة طويلة وحدث لمرات متعددة، انه نوع من استغلال الفرص السردية المتاحة لخلق التضخم لحالة السرد لذلك الحدث الفردي في صورة ديمومة متكررة فاعلة .

**مسارات السرد وثيماته المتنامية عبر تنامي زمن الخطاب**

كنّا قد تحدثنا عن وجود خمسة مسارات للسرد تحدث في أزمنة مختلفة وتتداخل ضمن الخطاب السردي كلها لتشكل لحمة السرد .

كما أننا لاحظنا وجود هواجس عميقة تنتاب الراوي – سواء كان متكلماً أم بضمير الغائب–، وتتالى تلك الهواجس بشكل منظم وتتحول لمادة خفية يحرك الراوي عجلة السرد حولها، ويجعل من الشخصيات– بناء على ذلك– في حالة متوترة وجاهزة لكي يطرح هو ما يندس فيها، وتترتب تلك الثيمات كما يلي:

الثيمة الأولى، ثيمة القلق والتوتر (و القرف) والذي يطرح رؤية للأشياء تكاد تقترب من رؤى وممارسات كتاب تيار الوعي، وذلك من خلال ضمير المتكلم وبوح الشخصية وانسياب ما ينثال في الذات من قلق وآلم أمام المروي لهم.

سيلاحظ أي متمعن في الرواية كيف أحسن الراوي –من خلال اختيار زمنين مناسبين وشخصية مناسبة أيضا– طرح هذا القلق وهذا الهم وهذا الكدر، حيث فصل الراوي الشخصية عن الواقع والحاضرين من زملائه، وبدأ الرواية من خلال البوح وتركيز كاميرا السرد من مكان علوي، بحيث تبدو كل الأشياء تحت عين الكاميرا في تلك الظهيرة الساخنة وتبدأ عبر ذلك الشخصية في طرح هواجسها وقلقها وتوترها.

الزمن الثاني كان زمن ليلة السفر (5هـ) حيث فصل الراوي الشخصية عن الكل وجعله لوحده يطرح رؤيته الغرائبية المخلوطة بالألم والقهر والشعور بالوحدة والعجز أمام كل ما يحصل.

وبين هذين الزمنين وهذه الشخصية المنعزلة عن الواقع الصاخب بدأت رواية التابوت وبدأت تتأسس المرحلة الأولى من مراحل الحالات الدرامية التي يشتغل عليها الراوي.

ستستمر هذه المرحلة حتى قرب انتهاء القسم الأول، حيث نبدأ في الإحساس بمؤثر خفي أخر ينتاب الشخصية المتكلمة، إنها ثيمة الخوف من خلال رؤيته للحقنة، والتي ستزداد حدة عندما يقف أمام الطبيب ويستعد لأخذ الحقنة، قبل ذلك سننتقل نحن لحقنة الماضي التي كان والده يأخذها في ذراعه عند الذهاب للعمل للنفط ونجد أنفسنا بذلك في مقارنة مباشرة بين الماضي الحالم والحاضر المتوتر، ثم سنجد بعد ذلك قصة الحقنة التي كانت في ذراع أمه يوم موتها ومنظر

تسرب الدم داخل كيس الدم.

شيئاً فشيئا ومن خلال هذه الأحداث المنتقاة ترتفع الوتيرة الدرامية وتتوتر الشخصية كما أراد لها الراوي الخفي الذي ينظم حركتها وبدأت في البوح بما أندس فيها من خوف وقلق وكذلك موقفها من الحرب والموت والقتل.

ستزداد ثيمة الخوف مع الدخول لمسار شخصية "بشير" في القسم الثاني، حيث سيصبح الخوف من الصحراء، ذا بعد أسطوري أو بعد ديني، باعتبار الصحراء مكاناً للعنة، سنعود لتنامي الخوف من خلال وصول الجنود للموقع وقصة هجوم الزنوج المزعومة وكذلك قصة الجندي الذي مات في الموقع قبل زمن، إن كل ذلك يمارس فعلاً مستمراً لرفع وخفض دراما السرد حسب حاجة الراوي ويمكن الشخصيات عبر ذلك من طرح ذواتها سواء كان ذلك بطريقة مباشرة كما هي في حالة الشخصية الرئيسية المتكلم أو عن طريق الراوي كما هي في حالة باقي الشخصيات.

**الثيمة الرئيسية الثالثة** أو الحالة الخفية الثالثة التي تحرك مدار الدراما السردية هي ثيمة التأمل والتي ستبدأ مع التأمل الديني والصوفي البعد مع شخصية زيدان، في المقطع الثالث والذي سيتنامى أكثر مع المتكلم والذي سيختار له الراوي الفضاء المكاني المميز للبوح، حيث ينطلق في تأمله –بضمير المتكلم– للماضي وينطلق من الجبل للعمارة في "سيول" ويبدأ في مناقشة قضايا ومفاهيم الموت والحياة

والخصب و الجفاف والمطر والطفولة والماضي والحاضر، إن الراوي قام بداية بإبراز تأملات شخصية "زيدان" كتجهيز للمروي لهم، ثم قام مباشرة بجعل "المتكلم" يمارس تأمله وطرح رؤيته، في نهاية التأمل ستظهر من جديد ثيمة الخوف من خلال قصة عبد العزيز في المقطع الثاني من القسم الرابع، ومنها تبدأ عجلة التوتر ولكن في صورة هادئة وبالترميز.

مع استمرار السرد سيتنامى الخوف خاصة في قصة النذير والذي سيصبح أكثر قوة بعد حادثة قتل الناقة في القسم السابع، حيث سيسيطر على السرد هاجس الخوف من حدث ما والذي أختتم في نهاية الرواية من خلال قصة موت بشير.

إننا نلاحظ من كل مما سبق أن الراوي وهو يخلط المسارات المختلفة وينتقي الأزمنة المناسبة ويطرح من خلال الثيمات المحور الرئيسي للسرد أو المحور الرئيسي لحركة ذوات الشخصيات، أنه وهو يمارس ذلك كله يقدمه في صورة خلخلة زمنية متميزة، وانتقال فني رائع من زمن لزمن ومن حال نفسية لأخرى ومن ثيمة لأخرى، انه بذلك خلق سرداً نشطاً ليس فيه ركاكة وأستطاع أن يقدم الشخصيات التي يحكي قصتها بكامل حضورها مع كل ما يصاحبها في واقعها سواء أفكارها أو جذورها التي تؤسس بعدها الخفي أو عُقَدَهَا التي تندس في عمقها والتي تسبب كل ذلك التباين الظاهر في

تصرفاتها، وطرح لكل منها رؤيتها المستقلة والمختلفة بل ولغتها المتميزة عن الأخرى وجذورها الفكرية المتباينة عن سواها.

**ممارسة النقلة السردية** [31]

لعله من النقاط الهامة في دراسة البناء الزمني للخطاب السردي متابعة طريقة الانتقال من زمن لزمن، والتي تتجلى مباشرة لقارئ من خلال النص عبر تتابع المادة الحكائية، ولعل هذه النقطة من النقاط التي أهملتها الكثير من الدراسات السردية بحكم ميلها الغالب لمتابعة البنية الكلية للنص أكثر من متابعة نسق التبدلات أو منطقها الذي قد يبدو منتمياً للبلاغي أكثر منه للبنيوي.

النقلة السردية في رواية التابوت تبدو قريبة جداً من الانتقالات غير الشخصية التي يمارسها "بروست" في بحثه عن الزمن الضائع، فنجد أن الأصوات والروائح تنقلنا وكذلك الملامس وكذلك فواعل أخرى متعددة ومتباينة أحببنا أن نرصدها هنا، كما نجد أن مجموعة من المسالك التي يتم عبرها التحول –سواء كانت فواعل أو أحاسيس تحسها الشخصيات أو غير ذلك– من زمن لأخر تمارس حضورها لأكثر من زمن متتال مما يجعلها تتحول لأشبه ما تكون بالثيمة المحركة للانتقال السردي.

ولقد رصدنا من الانتقالات ما يلي:

1) الانتقال عبر استسلام الراوي للشخصيات وطرحه لما تتحسسه الشخصيات بحواسها :

ا) ملمس الحديد –البلاتين الطبي– في رجل الشخصية الرئيسية المتكلم، والذي تحول من خلال تكرار الاشتغال عليه لثيمة ساهمت في الانتقال من التحولات (3، 4، 5، 6) حسب الجدول رقم (1).

ب) حاسة الشم من خلال رائحة فم الزميل وانتقال الشخصية – المتكلم– من رائحة فم زميله في الطابور لرائحة فمه هو ليلة السفر في الانتقال رقم (15)، وكذلك سنجد التحول من خلال الرائحة يقوم به الراوي عبر بشير والذي انتقل بنا بواسطة رائحة الكيروسين من طرابلس التي هو فيها للماضي وقص علينا قصة عمل أبيه في بيع الكيروسين وموته محترقاً بسببه انتقال رقم (75) وكذلك الانتقال من الحاضر في الصحراء ومن رائحة أشجار "وادي الحطب"إلى رائحة العشب في القرية في زمن طفولة الشخصية (المتكلم) (66) .

ج) حاسة السمع ومنها صوت الشاحنة الذي أنتقل بواسطته المتكلم من حاضر السرد للماضي رابطاً بينه وبين صوت البحر في ليلة السفر (24)، وصورة السفن في ميناء طرابلس ووشوشة البحر وانتقال الراوي منها عبر زيدان رابطاً بينها وبين سفن الإيطاليين القادمة عبر البحر لتحتل ليبيا في بدايات القرن الماضي (53).

د) حاسة البصر، ونقصد بها هنا الأشياء التي يتم تحديد استخدام الحاسة فيها وليس كل الصور المنعزلة عن رؤية شخصية، وسنجد هنا المتكلم وهو يحكي لنا عن نمو لحيته في بدايات شبابه ورؤيته لها بالمرآة في الماضي ويعود من خلالها لصورة الشعر في يد أبيه وهما راكبين في سيارة النقل عند الانتقال من القرية للمدينة (46) كما سنجد هذه العودة من خلال صورة أثار العجلات في الماضي وصورة أثار السحالي وخشاش الأرض في الحاضر هذه النقلة تمت بعد النقلة التي سبق أن تحدثنا عنها في (ب) والتي تخص رائحة الأشجار(67) .

2) الانتقال عبر اشتغال الراوي ومخاطبته بطريقة –احتيالية فنية– مباشرة للمروي لهم :

يمارس الراوي من خلال السرد عملية تلاعب بالمروي لهم فيطرح لهم حكمة أو فلسفة ما كما فعل في (12) وكذلك في (36) وكذلك من خلال اختياره لانتقال الشخصيات من زمن لزمن عبر الانتقال بين أماكن متشابهة مثل النقلة التي تمت من الجبل إلى العمارة في "سيول" أثناء سرد الشخصية التأملي.

3) الانتقال عبر فواعل خاصة تحضر في زمنين:

أ) ومنها تلك النقلة التي تمت عبر الحقنة التي تعمل للجنود المسافرين وانتقال الشخصية للحقنة التي كانت تعمل لأبيه عندما كان يعمل في النفط، وبذلك صرنا من خلال الحقنة

أمام مقارنة بين حقنة لحقنة وبين مفهوم عن الصحراء في الماضي (النفطي) وبين الصحراء الآن (21) وسنلحظ كيف تحولت الحقنة كثيمة نقل من خلال تكرر الانتقال عبرها (21، 22، 2).

ب) الطائرة :ومنها أيضاً الطائرة التي يستعد الجنود للركوب إليها والطائرة التي تمّ السفر بها في الماضي ل"سيول" و الانتقال مباشرة لتلك الرحلة في الماضي والتي تحولت إلى مصدر لأنسياب السرد للماضي (26، 27).

ج) المطر: والتي تحولت لمحور نقل من الحاضر للماضي لمرتين بحيث ساهمت من خلال ذلك في وضع الماضي الطفولي والصورة الحالمة عن المطر آنذاك أمام الحاضر بكل قسوته بكل ما فيه .(59،61).

4) الانتقال عبر ممارسة معينة أو حدث محدد يحدث في زمنين:

أ) صورة الأم المريضة ومرضها والحقنة التي ينتظرها هو، أي أن انتظار الحقنة كان مصدراً لرفع التوتر السردي مع قصة الأم وما تعانيه في الماضي وتحولا معاً لثيمة تحدد منطق النقلة الزمنية لعدة مرات متتالية (18،19، 20).

ب) السيارة والانتقال منها للعمل في الورشة وتحول ذلك لثيمة متكررة لانتقال من زمن لأخر ورصده الراوي لقضية عمل الشخصية كمنطق مبرر لعملية النقل (45،47، 48) .

ج) انتقال الشخصية من حدث موت الجنين-أخوه- في بطن أمه لمناقشة قضية إنجابه هو من زوجته "بتول" في الحاضر.

إننا ومن خلال ذلك نُلِمُ بجزءِ من منطق النقلات الذي أستخدم في رواية التابوت والذي سيشعر كل من تمعن فيه أنه أمام شبكة من الروابط بين الماضي والحاضر يتحرك عبرها الراوي هو وشخصيته في منطق نقل مميز ويحقق النقلة السردية من زمن لمن دون أي إحساس بخدش للمسار السردي المتتالي والجميل.

وعبر كل ما رأينا تعاضد الماضي و الحاضر والمسارات السردية المتعددة و الثيمات العميقة وعمليات التبديل المدروسة من زمن لزمن وبنظام إيقاعي أشبه بالموسيقي، تعاضد ذلك كله مع تقنيات التسريع والإبطاء والتلخيص والتواتر في خلق عمل سردي مميز حقق عن طريقه الروائي طرحاً واقعياً في قالب من اشتغال حديث، حيث تنامت أمامنا الشخصيات وتأسست أمامنا جذورها وتحققت أمامنا أسباب صراعاتها وتباين مواقفها كل ذلك مع غياب كامل لأي سيطرة للروائي على الشخصيات وحضور مستمر لأحاسيس الشخصيات وعميق ما اندس في ذواتها عبر الاشتغال المميز في الوصف والسرد على الحواس والذي سنتابعه في مبحث قادم من هذا الكتاب.

# الهوامش

[1] عبد الله الغزال/رواية التابوت/دائرة الأعلام والثقافة بحكومة الشارقة / ط.1/ 2004م.

[2] يقصد بالمنولوج المروي /قيام الراوي بالدخول سرياً للشخصية و التماهي معها وطرح كل الأشياء من خلال رؤيتها

أنظر للمزيد :محمود غنايم /تيار الوعي في الرواية العربية/دار الجبل والدار الهدى/ط.1/1993م/الفصل الأول

[3] زمن الحكاية خطي أي أنه يسير بتتالي وترتيب .

[4] المناص :هو كل عنوان أو عتبة أو إهداء سابق للنص وينظر له في ضوء نظريات التناص على أنه أحد أهم محاور المناصّة بين النص والنصوص الأخرى وينظر مخ للمناص دائماً على أنه طاقة ترميز لمستوى غير مرئي من مستويات المعنى داخل العمل الروائي، أنظر سعيد يقطين /

[5] جيرار جينيت/خطاب الحكي/ترجمة محمد معتصم وآخرون /ص:60

[6] رواية التابوت /ص:240

[7] أحد أهم معارك الجهاد الليبي ضد الأيطاليين حدثت في شهر نوفمبر سنة 1911م في مدينة طرابلس.

[8] الثيمة :هي مجموعة من القيم المثناثرة داخل النص والتي تؤشر في مجموعها لقيمة محورية تتحرك داخل تلك القيم ونجد تعريفاً متميزاً لها عند غريماس :

" وإذا كانت الثيمة هي مجموعة من القيم المتناثرة داخل النص والقابلة للتجسد في مسارات متنوعة، فإن تكثيفها وتقليصها يؤدي إلى خلق البعد الثيمي. "فإذا كان بإمكاننا تجميع الآثار المعنوية المندرجة ضمن مسار ثيمي وكان بإمكاننا أيضاً تكثيف هذه الآثار بواسطة تسمية ملائمة هي مجموع الخصائص الخاصة بالذات المنجزة لهذا المسار (مثال: المسار "اصطاد" يختصر في "صياد") فسنحصل حينها على دور ثيمي لا يعد شيئاً آخر سوى إعطاء بعد ثيمي (thematisation) لذات الفعل المتحكمة في برنامجها السردي".

منقولاً عن: سعيد بنكراد /السيميائيات السردية /تانسيفت/ط.1/1994.//ص:81،82

[9] رواية التابوت /ص:84

[10] رواية التابوت /ص:134

[11] رواية التابوت /ص138

[12] رواية التابوت /ص161

[13] سبق أن تحدثنا عن التطور الذي حصل في كتابة الرواية بتحولها من السردي للتأملي ولتحولها من محض حكاية وسرد لأحداث ، إلى حفر وبحث ذائب مستمر عن العميق والغائر فلسفياً، إننا نجد مثل هذا في مقاطع كثيرة من التابوت وخاصة في هذا الموضع حيث يبدأ "المتكلم " طرح أسئلتها ورؤاه التي تهجس بها ذاته ويطرح إجاباته وفهمه العميق لأشياء متعددة ومختلفة.

[14] رواية التابوت /ص 186

[15] رواية التابوت /ص: 198

[16] يقصد بالحديد هنا البلاتين الطبي الذي يتم داخل الأرجل لعلاج الكسور.

[17] رواية التابوت /ص: 84

[18] رواية التابوت /ص:135

[19] رواية التابوت /ص:160

[20] رواية التابوت /ص:169

[21] رواية التابوت /ص:173

[22] رواية التابوت /ص:186

[23] رواية التابوت /ص:200

[24] رواية التابوت /ص:228وكذلك ص:238

[25] رواية التابوت /ص:

[26] حفل ديني يمارسه الكثير من أصحاب الطرق الصوفية ويتم فيه بالإضافة للأذكار والأهازيج ممارسة بعض الخوارق .

[27] جيرار جينيت نقلاً عن :

سيزا قاسم /بناء الرواية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ط:1/ص:110

حيث تضيف "سيزا قاسم" تسمية للوصف المسرد بالصورة السردية.

[28] رواية التابوت/ص:244

[29] سنتحدث في فصل تال عن الوصف والتشخيص من خلال الحواس في رواية التابوت بشكل أكثر توسعاً .

[30] مارسيل بروست /بحثاً عن الزمن الضائع :

منقولاً عن :جيرار جينيت /خطاب الحكاية (بحث في المنهج) /ت.معتصم ،الأزدي، حلي/المشروع القومي للترجمة /ط.2/2000م/ص:100

[31] نقصد بالنقلة السردية ممارسة الانتقال من زمن لزمن ، والذي لا شك انه أحد معايير سلاسة وانسجام السرد ، وكان الكثير من الروائيين الأوائل يهتمون بقضية النقلة ومنطقها، حيث أعتمد بروست على الروائح والصور ورؤية الأماكن في خلق منطقية الانتقال من زمن لزمن .

# القسم الثالث

# أفاق جديدة في  الممارسة الروائية العربية

# الفصل الأول

## الجديد على مستوى السرد في الرواية العربية( ظاهرة الترهين )[1]

## في رواية "التبر" للكوني[2] و"دنا فتدلى"[3] للغيطاني

نقصد كما سبق أن حددنا في المبحث النظري بالتأطير حضور (كرونوتوب) الزمان والمكان أو أحدهما فقط على مستوى الجملة العادي ضمن المستوى السردي لخطاب الرواية، وسنلاحظ من خلال الأعمال الروائية كيف يمارس الروائيين إحضار الإطار الزماني و المكاني للحدث ضمن الجملة بالإضافة إلي الشخصية أو الفاعل.

إن جيل الحساسية الجديدة ومن تلاهم من الكتاب العرب، صاروا يعون جيداً ضرورة (موقعة الحدث) وحضور الإطار المكاني والزماني للحدث، وهو ما انعكس على طرائق تشخيصهم للخطاب، فنجد الجملة مثخنة بكثافة الفضاء الذي يحصل فيه الحدث، ذلك الفضاء الذي سيتحول إلى بعدٍ

ذهني يتشكل في عمق القارئ فيجعل من عملية إدراك الحدث أكثر وضوحا وكذلك يحقق توق القارئ لتفعيل الحدث ضمن إطار ما[4] نتاجاً لحضور تلك العلامات الإشارية الخاصة الدالة على تخوم وحدود ذلك الحدث أو تلك الصورة المختلقة سردياً.

**أولا: رواية التبر لإبراهيم الكوني (الترهين على مستوى الجملة):**

رواية التبر لإبراهيم الكوني تنطلق من الصحراء وفي الصحراء، ومن خلاله تحكي قصة العلاقة الأخوية بين الإنسان "أوخيد" والحيوان(المهري الأبلق) و سنتابع كيف قام "أوخيد"_بالسفر بحثا عن "عشبة أسيار" والتي ستمكنه من علاج مهريه الأبلق العزيز عليه، وحسب الأسطورة التي تم بثها منذ البدء، سيكون علي "اوخيد"، أن يقاسي الحالات الجنونية ، التي سيعاني منها مهريه (الأبلق) المصاب، وبين الخوف علي الأبلق ومحبته، والخوف منه والتوتر من الحالة التي أصابته رسم كاتب التبر حالة درامية عالية ساهمت فيها العديد من التقنيات الفنية ،لعل أحد أهم تلك التقنيات هي تقنية التأطير المستمر بالزمان والمكان على مستوى الجملة السطحي. وسنحاول في هذه القراءة أن نفكك جمل الخطاب الروائي في هذه المرحلة من النص ثم نعيد ترتيبها في جدول خاص نصنف فيه العناصر الأربعة المكونة للقصة وهي (حدث

(فعل)، شخصية (فاعل) ،زمان ، مكان ) كما سنبحث عن أي العناصر أكثر حضوراً- ضمن مستوى الجملة – هل هو الزمان أو المكان.

يسافر "أوخيد" إلي "قرعات ميمون" وهي المنطقة التي من المفترض أن يجد فيها "عشبة أسيار" والتي ستمكنه من علاج مهريه و سنتابع هنا كيف تحقق تتالياً منظماً يستخدمه الروائي لتوثيق حالة علاج المهري في منطقة (قرعات ميمون) ولصبغ الحدث وهو حالة التوتر التي يعيشها "أوخيد" الشخصية من جهة و مهريه الأبلق من جهة أخرى بحضور للمكان والزمان.

**عينة البحث**

اخترنا هذا المقطع من الفصل (7) من (ص 36 إلي ص45)[5] حيث قمنا باستقطاع الجمل السردية المحتوية على حضور لأحد إطاري الزمان والمكان من النص الكلي، حيث نبدأ مع المقطع السابق وسنكتب هنا السطور التي اخترناها:

1) فوق "قرعات ميمون" تدلت سحب بنفسجية كثيفة
2) وتلاحمت على رؤوس الجبال ...............
3) مع الأصيل عثر على حقل كامل ،
4) ارتفعت النبتة الخرافية،..........
5) في قمة الساق تكشفت زهرة صفراء ،.......

6) جر الجمل إلى الحقل...........

7) وقف يراقبه حتى المساء

8) في الصباح تفقد صاحبه . يقظ ونشط

9) يدير رأسه يميناً ويساراً في التفافات عصبية.

10) إذن بريق البارحة لم يكن وهماً ........

11) ففي اليوم التالي بدأت المعركة .

12) بدأت مع الأصيل.

13) وقف المهري مستنفراً ..........

14) تردد الصدى في القمم المعزولة في الفلاة الأبدية .

15) وغابت الإبرة في قلب أوخيد .

16) داعب رقبة الجمل ......

17) انهار على ركبتيه الأماميتين

18) ثم عاد وانتصب في جسده

19) قفز البدوي إلى العراء وخاطب الله ، خفف يا ربي.......

20) شق المهري سكون الخلاء....

21) اندفعت الصرخة عبر المدى اللانهائي .

22) رددتها الصحراء طويلا قبل أن يبتلعها السكون

الجليل ........

23) في تلك اللحظة، انتزع المهري رجليه من الأرض .........

24) بدأت الشمس تحتضر .......

25) انطلق الجمل اتجاه القمة .

26) نزل ستار العتمة .

27) ازدادت الصحراء وحشة .

من خلال كل المقاطع السابقة من رواية التبر، نلاحظ كيف وظف إبراهيم الكوني التأطير باستمرار لخلق حالة شد هائلة وتوتر يتناسب مع اللحظة الدرامية العالية التي يعيشها فاعِليه، الفتى "أوخيد" ومهره الأبلق.

إننا أمام تبادل على مستوى الصيغة بين المسرود والمعروض الذاتي، الذي يخص أوخيد، كما أن المهري ذاته يمارس من الحين للآخر الصراخ مما يتيح له التعبير عن الألم مباشرة أمامنا .

سنحاول من خلال الجدول التالي تقسيم تلك التأطيرات، التي تحدثنا عنها، في صورة بعدها الحكائي بحيث يتجلى لدينا نوع الترهين المستخدم بطريقة علمية :

جدول نقسم فيه المكونات التي تشتمل عليها كل من الجميل السابقة التي استقطعناها من الرواية:

| | الحدث (الفعل) | الشخصية (الفاعل) | الزمان | المكان |
|---|---|---|---|---|
| 1 | تدلت | سحب بنفسجية كثيفة | | فوق قرعات ميمون |
| 2 | وتلاحم | ت | | على رؤوس الجبال |
| 3 | عثر | مستتر تقديره ( هو) | مع الأصيل | |
| 4 | ارتفع | ت ،النبتة الخرافية | | |
| 5 | تكشفت | الساق | | في قمة |
| 6 | جر | مستتر تقديره (هو) ، الجمل | | إلى الحقل |
| 7 | وقف يراقبه | تقديره (هو) | حتى المساء | |
| 8 | تفقد | تقـــديره (هـــو ) ، صاحبه | في الصباح | |
| 9 | يدير | (هو ) ،رأسه | | يميناً ويساراً |
| 10 | بريق | | البارحة | |
| 11 | بدأت المعركة | | ففي اليوم التالي | |
| 12 | بدأت | | مع الأصيل | |
| 13 | وقف | المهري | | |
| 14 | تردد | الصدى | | فــي القمــم المعزولــة في... |
| 15 | وغابت | الإبرة | | في قلب أوخيد |
| 16 | داعب | تقديره (هو) | | رقبة الجمل |
| 17 | انهار | تقديره (هو ) | | على ركبتيه الأماميتين |
| 18 | ثم عاد وانتصب | تقديره (هو) | | في جسده |
| 19 | قفز | البدوي | | إلى العراء |
| 20 | شق | المهري | | سكون الخلاء |
| 21 | اندفعت | الصرخة | | عبـــر المـــدى اللانهائي |
| 22 | رددتها | الصحراء * | طويلا | |
| 23 | أنتزع | المهري | في تلك اللحظة، | رجليه من الأرض |
| 24 | بدأت تحتضر | الشمس ** | | |
| 25 | أنطلق | الجمل | | اتجاه القمة |
| 26 | نزل | ستار العتمة *** | | |
| 27 | ازدادت وحشة | الصحراء **** | | |

**تصنيف النتائج**

قمنا بتجهيز جدول أخر ، قسمناه حسب أنواع التأطيرات سابقة الذكر، وقمنا بفرزها بحيث صنفناها للتأطيرات النوعية التالية :

حدث وشخصية ، حدث وزمان ، حدث ومكان ، حدث وشخصية ومكان ، حدث وشخصية وزمان، حدث وشخصية وزمان ومكان، كما قسمناها هي ذاتها إلى نوعين، احدهما تدل على موضع محدد أو وقت محدد والأخرى تدل على موضع جهوي أو زمن مفتوح غير محدد .

وسنحاول من خلاله الوصول إلي نتائج كمية ، توضح نوع التأطيرات المستخدمة كما نسعى لتبيان ماهية التأطير الأكثر استخداما في هذه المرحلة من خطاب هذا العمل الروائي.

**توضيح**

بعض التأطيرات النوعية قد يحدث فيها بعض الخلط كما سنلاحظ فيما يخض ما وضعنا عليه علامات في الجدول الأول فسنحاول هنا توضيح ذلك :

* الصحراء هنا اقرب لن تكون فاعلاً من أن تكون مكاناً ،فاعتبرناها لذلك فاعلاً .

** الشمس هنا تبدو فاعلاً على الرغم من إننا أمام ذلك

يتم كناية عن زمن (اقتراب مغيب الشمس) .

***ستار العتمة أيضاً سنعتبره فاعلاً على الرغم من أن لجملة كلها كناية عن الزمن .

**** الصحراء تبدو هنا أيضاً متنازع عليها بين كونها فاعلاً وبين كونها دالة على المكان .أعتبرناها فاعلاً كما سبق .

جدول (2) نوزع فيه النتائج السابقة على التأطيرات النوعية :

| نوع التأطير (الترهين) | حدث وشخص | حدث ومكان | حدث وزمان | حدث وشخص ومكان | حدث وشخص وزمان | حدث وشخص ومكان وزمان |
|---|---|---|---|---|---|---|
| موضع غير محدد أو جهة | 4 ،13 ،24 26 27 | 10 ،11 ،12 | 24 | 2 ،5 ،9، 14 ،16 ،17، 18،19، 20، 21 ،25 | 3 ،7 ، 8 ،22 | 23 |
| موضع محدد موجود | | | | 1، 6 ،15 | | |

**تحليل نتائج الجدول الثاني**

الجدول السابق تمَّ فيه توزيع النتائج السابقة والتي استخلصت من خلال التقطيع المبدئي، ثم من خلال التوزيع على الجدول الأول وذلك بغية تحديد التأطيرات النوعية التي كانت حاضرة في هذه اللحظة المتوترة من الخطاب السردي.

ونلاحظ من خلال احتساب التأطير النوعي الأكثر استخداما ما يلي :

في التأطير الذي يتم فيه ترهين الحدث وشخصية بمكان ثم رصد (17) حالة من هذا النوع /فيها( 14) من النوع غير المحدد الجهة (أي تلك التي تتحدث عن جهة أو مكان غير محدد بدقة )، و(3) أخرى ذات موضع محدد(وهي تلك التي تحدد مكان معينا قابلا للإدراك أو زمان محدد ).

التأطير الذي يتم فيه ترهين الحدث بالشخصية فقط : نلاحظ (5) حالات من هذا النوع .

التأطير الذي يتم فيه ترهين الحدث بالشخصية بالزمان: نلاحظ وجود (4) حالات من هذا النوع وهي كلها غير محددة واقعيا .

التأطير الذي يتم فيه ترهين الحدث بالزمن: ثلاثة حالات.

التأطير الذي يتم فيه ترهين الحدث بالمكان: حالة واحدة.

الترهين الرباعي ، والذي تجتمع فيه كل المكونات الحكائية : مرة واحدة .

**خلاصة** : نلاحظ بداية ومن خلال المستقطعات السابقة كيف مارس الراوي من خلال استحضار الحدث وإطاره الزمني والمكاني رفع دراما السرد ، إن القارئ لهذا المقطع سيلحظ ارتفاع الوتيرة الدرامية للسرد، وهو ما صاحبه حضور إطارات كل الأحداث الصغيرة التي شكلت ذلك المشهد الدرامي الذي تضافر فيه الإنسان "أوخيد" والحيوان "المهري الأبلق" في حالة درامية هائلة.

مباشرة ومن خلال الاستقراء السريع والأولي نلاحظ الغلبة في الحضور لتأطير يتكون من الحدث والشخصية والمكان، من نوع غير محدد واقعياً وإنما يشير لجهة ما في الفضاء، والذي يعني أن هناك حضورا مستمرا لمكونات الفضاء مرهنة ومحيطة بالحدث المسرود، كما أن غلبة النوع (الجهوي) يتناسب مع ذلك الانقطاع عن الأمكنة المحددة ، حيث الصحراء "قرعات ميمون" انقطاع مستمر مع الغير وتعانق دائم مع الفضاء الصحراوي، كما أن غلبة حضور المكون الشخصي والمكاني عن الزمني – و الذي كان منحسرا بشكل حاد – يعكس خصوصية الانتباه من السارد للفضاء المكاني كمؤطر حقيقي للحدث الحاصل للشخصيات، ذلك الحدث الذي لا يهم فيه الزمن والمواقع المكانية الحقيقية والمحددة، وإنما ما يهم فيه هو متابعة التوترات الحاصلة للفواعل (الشخصية "أوخيد" ومهريه الأبلق) ضمن ذلك الفضاء المكاني المجهول وغير المحدد بدقة، والذي لا تكمن أهميته في

مرجعيته، بقدر ما تكمن في تأطيره للأحداث.

سنرى مع جمال الغيطاني في روايته دنا وتدلى لون أخر من ألوان التأطير حيث يتم التأطير على مستوى السرد السطحي، كما سنجد ذهنية الشخصية ذاته يترابط فيها المكان والزمان م خلال فاعل مميز هو القطار والمحطات التي يركبها المسافر وأزمنة الركوب.

**ثانياً: الترهين على مستوى الجملة في رواية دنا فتدلى للغيطاني:**

دنا فتدلى رواية تمثل سيرة شبه ذاتية لكاتبها جمال الغيطاني، مارس فيها كاتبها السرد من خلال حكيه لقصته وقصة تنقله عبر المكان باستمرار وأخذ وهو يرصد تاريخه وماضيه يفعّل حضور القطار كمكون أساسي داخل ذاته ، أي إننا هنا أمام موقعة الكاتب لتفكيره نفسه ومفاهيمه التي يطرحها أمامنا من خلال الكرونوتوب المترابط (زمان ومكان) بالإضافة لمكوني الحدث الاعتياديين (الفعل والفاعل ).

سنتابع وبسرعة كيف استفاد جمال الغيطاني في نصه دنا فتدلى من عملية السرد مع إحضار المكون الزماني والمكاني غالبا، بالطبع عندما نتحدث هنا عن المكون الزماني أو المكاني، فإننا نقصده وهو على مستوى الجملة السطحي مؤشراً عن جهة حدوث الفعل ومُمَكِّنَاً لأفق التلقي أن يكون

محاطاً بفضاء ذهني مدرك عبر مواجه محددة أو مواضع معينة نتحدث عنه بشكل مفتوح كأن يكون ظرف مكان ، أو تسمية لموضع ويكون علي مستوي الجملة السطحي سواء كانت الصيغة السردية التي أمامنا (سرد أو عرض أو نقل) ، في دنا وتدلى نجد حضوراً مزدوجاً أو ثلاثياً أو رباعياً لتلك المكونات. بالطبع سنجد أمامنا هنا الحدث الرئيسي وهو (الإقبال و الإدبار) تلك الحركة الذاتية المستمرة، الحركة هي ديدن تلك الذات:

(ذات ليلة شتوية قال أبي)[6] إننا أمام تأطير ثلاثي:

الزمن: ذات ليلة شتوية

الشخصية: أبي

الحدث: قول

إننا في جملة واحدة سريعة في ترهين ثلاثي لثلاثة مكونات(حدث ،شخص ،زمن) تقوم فيه الشخصية بحكي قصة مهمة ومخيفة .

(يحرص أبي ألا يجاورنا أحد. أمي إلى جوار النافذة، شقيقي محمد يتوسط مابينها وبين أبي، في المواجهة إسماعيل وأنا. يضع الوالد....)[7].

إننا هنا ومن خلال المقطع السابق أمام حدث يتواتر حصوله وهي أحد التقنيات الزمنية والتي من خلالها يتمكن

الروائي من تغطية الماضي أو الحاضر بتلخيص سريع لأفعال متواترة .كما نجد أنفسنا أمام تأطير واضح للشخصيات من خلال تحديد المواضع الخاصة بالجلوس، فهذا التنظيم يعكس فضاء الأسرة عبره.

جدول (3-2) نبين من خلاله العناصر النوعية (للقصة) التي كانت مندمجة في الخطاب

| شخصية | أمي | محمد | أبي | إسماعيل | جمال |
|---|---|---|---|---|---|
| مكان | جوار نافذة | بينها وبين أبي | أخر الصف | في المواجه | في المواجهة |
| حدث | تجلس | يجلس | يجلس | يجلس | يجلس |

عبر الجدول السابق نلحظ أن الغائب هو الزمن والذي أُرِيد من خلال تغييبه طرح تواتر حدوث الحدث السابق كما أسلفنا.

إننا أمام رصد لصورة متكاملة تعكس وضع الأسرة سابقاً عبر الراوي "الابن جمال"، كما تطرح المكون الأسري الكامل حتى ذلك الزمن، ثم سننطلق لنتفاعل مع اللحظة الدرامية الهامة التي تلي هذا السرد المؤطر، حيث نتابع رعشات أخوه "محمد" المصاب بداءٍ غير معروف وحالة من الارتجاف تنتابه، إن ما سينعكس لدينا هنا هو ما عاناه في الماضي أهله من مرض أخيه، ولكنه مغلفا برؤيته هو الآنية. ولنتابع المقطع التالي:

"عند عبور فناء المحطة والوقت ليل، سرت الرعشة منه إلى أمي، اضطرت إلى التوقف والصيحة".

"الوقت مساء الثلاثاء، هرول أبي، راح يجئ من عيادة الطبيب إبراهيم شحاتة إلى أجزخانة رقية أول الغورية، إلى خضر العطار في الحمزاوي"

(قالت إنه جذبها مرتين بقوة لا تتناسب.... مرة تحت بوابة بيت القاضي، والثانية عند ركوب القطار) .[8]

جدول (4-2) نقسم فه العناصر النوعية منفصلة المكونة للخطاب السابق:

| | 1 | 2 | 3 |
|---|---|---|---|
| الحدث | الرعشة تسري من محمود للأم | هرول وجرى | محمود يجذب أمه |
| الشخصية | محمود وأمه | الأب | محمود والإمام |
| الزمن | ليل عند عبور المحطة | مساء الثلاثاء | - |
| المكان | عبور المحطة | عيادة الطبيب إبراهيم شحاتة أجزخانة رقية أول الغورية خضر العطار في الحمزاوي | بوابة بيت القاضي ركوب القطار (المحطة) |

إننا ومن خلال الجدول السابق المستخلص من الفصل الثاني،" أقدم التساؤلات" من القسم الأول " تأهب" ، وفي قصة أخ الراوي – المتكلم هنا- المريض نجد ثلاثة ترهينات، تم تشخيصها كما يلي:-

1/ المتكلم يشخص مباشرة ما رأى من فعل أمه.

2/ المتكلم يعيد بتفاعل إيجابي ما قاله أبوه أو ما يفترض أنه فعله.

3/ المتكلم ينقل ما قالته أمه، إن تصرفات الأم والأب يعكسان حميمية البيت القديم، وفي الوقت ذاته يعكسان الفضاء الداخلي للشخصية؛ المتفاعل وبقوة مع تلك الأحداث الراسخة في الذاكرة كما أننا نلاحظ تنظيماً للحدث من خلال الإطار الزمني والمكاني الحاضر باستمرار، وهو يسهل متابعته من خلال الجدول السابق، ولنلاحظ – إضافة لما سبق– عدم الاكتفاء بذكر أسماء الأماكن التي ذهب لها الأب بل أننا أمام إضافة تحديد مكاني إضافي لها ومن خلال كل ذلك نتابع دور كل ذلك في عكس توتره الداخلي كشخص بخصوص تلك الحادثة والتي انتهت بوفاة الأخ فيما بعد .

في فصل "الملكي" نجد استخدام متميز للتأطير لعكس ما اندس في الذوات من تفاعلات لحظة مرور قطار الملك بجانب قطار الطبقة الكادحة التي ينتمي لها المتكلم، حيثُ تَمَّ استخدام (الحدث، زمن، المكان) كتتالي فاعل بغية طرح تشخيص مرور الملك و جعل الأحداث مؤطرة بفضاءها الزمني ، و المكاني .

يبدأ أولا بصياغة لمفهوم الحركة والتقاطع:

"هاهو الظرف، يدفع بي إلى طريقة، كلانا سيمر بنفس النقطة، في وقت معين سيصبح بمحاذاتنا ، سأحكي ذلك .."[9].

الحدث : لقاء الملك.

الشخصيات: الملك والشخصية (جمال الغيطاني).

الزمان: وقت ما معين.

المكان: نفس النقطة.

إن هذه هي البداية، انظر مع ثبوت الوعي لدينا بالمكان والشخوص، إلى ترابط الحدث والزمن على مستوى الجملة:

"يهن ضوء النهار، ولا شيء ينبئ باقتراب جلالته ".

تناقص ضوء النهار كزمن وعدم اقتراب جلالته كحدث وجلالته كشخصية والمكان هو هنا القاطرة المتوقفة لمرور الملك .

(راح عجوز يرتدي جبة وعمامة، يقول أنه تأخر كان المفروض أن يدخل الآن إلى بني سويف). إن العجوز يشخص تأخر الملك:

الملك – شخصية

التأخر – حدث

الزمان – الآن

المكان – بني سويف

إن الراوي ينقل مقولة الشيخ نقلاً مباشراً لننتقل إلى الشيخ وما ينعكس من سياق وطأة الانتظار لديه، وعبر الإطار نفسه، نشعر أو نجد أنفسنا أمام كلمات تعكس تواطؤاً خفياً يريد الراوي أن يصيغه أو يصنعه بينه كمتكلم (راوي) وبين (المروي لهم) ومن وراءهم نحن كقراء، من خلال إظهار المكون الداخلي

للشيخ كجزء من شرائح المجتمع آنذاك – وأيضا بعد قليل – عبر التمادي في احترام جلالته، و الحكي عَّما يتناوله من وجبات عاكساً عبر ذلك موقفين: موقف من الملك والمنظومة الملكية كلها، يعكس القيم والمفاهيم السائدة آنذاك، وموقف من الذات عبر استمرار الاحترام للملك كذلك عبر ترديد مفاهيم شعبية بسيطة عن قوته تدل علي وعي أهل ذلك الفضاء المكاني آنذاك.

يستمر التواطؤ بين الراوي والمروي لهم، وعبر الترهين المتتالي يستمر التفصيل لتحقيق الأسطرة العكسية[10] .

(مع اكتمال العتمة دنا أبي منَّا أراد التحويط علينا. حاصة بعد أن صرخت امراة فزعة ...)[11] :

| | |
|---|---|
| الحدث | دنو |
| الفاعل | أبي |
| الزمن | اكتمال العتمة |
| مكان | (مكان التواجد) وهو ضمني |

الترهين الجديد يسبق طرح حدث يعكس أخلاقيات المجتمع من جهة ويطرح عبر تواطؤ الراوي والمروي لهم وعي الطفولة وحدوده بالانتهاكات الأخلاقية التي تحصل في الإزدحامات من خلال قصة يحكيها عن رجل يلمس جسد امرأة في ذلك

الزحام وقيام الأب بمنع أمه من الذهاب للحمام خوفا عليها من مزاحمة الرجال .

يستمر ترهين المكونات للحدث المركزي الذي من أجله أوقفت القطارات، هذا الحدث هو مرور الملك.

"حوالي العاشرة ليلاً جاء أحدهم بكلوب علقة في منتصف العربة"[12].

الحدث: جاء أحدهم بكلوب

الشخصية: أحدهم

الزمن: حوالي العاشرة ليلاً

المكان: منتصف عربة القطار

"حوالي الخامسة بعد الفجر، دوي أزيزٌ مكتوم"[13].

إننا أمامَ سردٍ مع تأطير ثلاثي الأبعاد، الفاعل غائب، عبر استخدام المبني للمجهول.

الحدث – دوي أزيز

الشخصية – (القطار الملكي) ضمنياً

الزمن – الخامسة بعد الفجر

المكان – (مكان القاطرة) ضمنياً

وبعد الانتقال من هذا الترهين للحدث الصوتي أي إننا نبدأ من خلال تلقي السرد على مستوى حاسة السمع ، ينطلق

المشخص ليرصد أول من استمع لهذا الصوت. في تقابل مميز بين الأزيز الذي يحدثه القطار الملكي والاستماع من المسحوقين المؤشر لمكانهم من خلال رصد موضعهم .

"دوي أزيز مكتوم، أول من أصغى إليه المتمددون فوق الأرض المنبسطة، يلصقون آذانهم بالأرضية المكونة من الخشب والحديد"[14].

إن السرد التالي فيه ترهين ثلاثي كما يلي:-

الحدث – إصغاء

الشخصية – المتمددون

الزمن – الخامسة فجراً (من خلال الترهين السابق)

المكان – الأرض المنبسطة

إن التكثيف يستمر حتى يتم رصد حدث مرور الملك وكل ما صاحبه.

إن عمليات التأطير مَكَنَت الراوي –المتكلم هنا– من حسن تقسيم وتفجير التتاليات الزمنية عبر متابعة زمن التوقف بدلاً من أزمنة الانطلاق كما صار للسرد عبر حضور الحدث وإطارات حدوثه – الفاعل والزمان والمكان– أكثر قدرة على الحضور والتمثل في ذهن المتلقي.

**ثالثاً: الترابط على مستوى وعي الشخصية في "دنا فتدلى" للغيطاني:**

سنجد كما أسلفنا في رواية دنا وتدلى حضور لإطاري الزمان والمكان داخل ذات تلك الشخصية الرئيسية ويتم ذلك عبر القطار كفاعل يحقق باستمرار مداومة الأفعال التالية

(رحلة – حدث)

(راحل – شخصية)

(موعد – زمن)

(محطة – مكان)

و يجعل الراوي –المتكلم هنا– من القطارات مدرجاً أولياً لتشكيل الذات، وتصبح تلك الرؤى الأولى الأساس لتشكل الذات ذلك أن تلك الذات في تماهي مستمر مع القاطرات الراحلات، في تماه عبر الذات وعن طريق الذاكرة وعبر التذكر:

"أي محطة في مصر لها رصيف مرتفع، قائم، حتى لو مهملة أو منسية، دائماً الرحلات الأولى مرجعي وقياسي، خلالها تتشكل الأسس التي يتم من خلالها تلقي المرئيات، وتشكيل الكينونة الجسدية والأعطاف النفسية، والرقائق غير المنظورة، كافة ما يلي ذلك ترديد وترجيع ورجع بعيد. في البدايات تتحدد المسارات مثل ......" .[15]

إننا ومن خلال ذلك التأكيد الرابط، نشعر باعتزاز الراوي من خلال كلمة (مصر) الأولى، بمصر كمحطة قديمة مقابل الخارج الذي كان فبه قبل انتقاله لهذا التَشْخِيصْ الآن، كذلك المحطات القديمة مُشَكِّلة للذات.

إن القاطرة تتحول لمستدعٍ للموروث ومثير للكوامن، وحافزٍ على إدراك المجهول، "القاطرة مطلع.... كان إصغائي لها عبر مسافة فاصلة مفضفض لأحوالي مستدع لموروثي".[16]

إن القاطرات تتراءى للمشخص أينما ولّى وحيثما ذهب، ذلك أنها بَنَتْهُ داخلياً وانْبَتَتْ داخله:"تواترت على الرؤى.... ولكن أينما وليت تراءت لي القاطرات، مقبلة، مدبرة" [17]

عبر كل ذلك نعي قدر تشكل الذات على فاعل رابط ومرهن للمكونات القصصية الأربعة

– حدث ، شخصية ، زمان ، مكان – وهو القطار.

وسنلحظ أن حضور ذلك الترابط على مستوى مفاهيم لشخصية يمثل لب الرواية وعمادها، ونقصد به بالطبع، ذلك الترهين الذي يجمع مكوِّنَيْنِ مِنْ مُكَوِّنَاتِ المادة الحكائية الأربعة أو أكثر، في ربطةٍ مفهومية أو طرح جماعي أو عملية صياغة جماعية مندمجة وواعية داخل وعي شخصية من الشخصيات ، بحيث تشكل مفهوما لديه.

إن القطار وزمن وصوله (مواعيد وصول) وثبوت محطاته محطة الانطلاق ومحطة وصول وثبوت الحدث وهو الرحيل، أو

السفر، إن كل ذلك قد صار –من خلال ترابطه داخل ذهن الشخصية– وكمحرك لتفكيرها ورؤيتها– مادة خام للروائي هنا ليستفيد منها، و أصبح نص "دنا وتدلى" بكامله مادة لترابط على المستوى العميق عن طريق الذات المتماهية مع القطارات و الذاكرة أيضاً المتماهية أو المنتظمة حسب تلك الحركة المنضبطة للقطار.

ونتاجاً لأن الراوي العارض ذاتياً لوجدانه الداخلي (فضاءه الشخصي الأكثر عمقاً) ولذاكرته أيضاً بانتظام (قطاري) إن جاز التعبير، تتحول كافة الموصوفات إلى ذات الانتظام، يطال ذلك العلاقات و الانقطاعات، الموت والحياة، وتتحول كافة الرؤى إلى رؤى ذات بعد ترهيني مفاهيمي، وبناء على كل ذلك ولتواتره أيضا يصبح الترهين المفاهيمي الذي ليس إلا فكرة داخل ذهن الشخصية، يصبح ترهيناً عميق متواتر الحضور داخل النص كله ، وتصبح بنية الخطاب الكلية بنية ترهين عميق، انظر هنا جمال مناقشة مفهوم تغير الأمكنة بتغير الأزمنة:

"فكثير من الأماكن التي أنزلها لن أعود إليها مرة أخرى، حتى لو جئت لعين الموعد لن يكون هو، المكان صنو لحظته، يفنى مع الوقت المولي"[18].

كما أنه ينطلق في مبتداه من القاطرات:

"تواترت عليَّ الرؤى و تجاذبتني آفاق شتى لكن أينما وليت تراءت لي القاطرات مقبلة مدبرة، منتظرة شارعة في الرحيل".[19]

إن القاطرات بعد أن شكلت الوجدان كما رأينا تتدخل لتصبح مفهوماً للزمن أو هكذا تصور الراوي–المتكلم– ذاكرته هنا:

"وعبر الزمن ومحطاته المتعددة توارت لحظات وبقيت أخرى".

وتحول الفضاء الزمني بمواقيته المختلفة لفضاء مكاني من خلال تصور الشخصية للحظات الزمنية المختلفة بالمحطات، المحطات كمكان، والمحطات كمواطن لوقوف القطار، إن المفاهيم تتجدر في عمق الشخصية التي تخرجها للتحول لقوة فعل وطاقة تأمل في الوقت ذاته يطرح عبر ذلك الراوي رؤيته في الحياة والموت وفي الماضي والحاضر. بحيث تصبح المحطات الزمنية ، كمحطات القطار وذلك نتيجة للوعي الحاد بمحطات القطار داخل الذاكرة والوعي للمُشَخِّص ، وكنتيجة لدقة التصور للوقوف عند تلك المحطات بلحظات زمنية محددة مما يعكس أن الزمن ذاته لدى الشخصية تحول لمحطات مكانية محددة.

**رابعاً: الترابط على مستوى عميق في دنا وتدلي للغيطاني :**

بعد أن رأينا الترابط على مستوى مفاهيم الشخصية كما سبق في السطور السابقة سنجد هنا أن الترابط سيصبح على مستوى عميق ويطرح مقارنة متميزة صامتة وعميقة

بين الوحدة والاغتراب الذاتي وبين القطارات:

"وكل ما تؤججه الرفقة إنما لواذ وقتي، مرهون بمدة، له ابتداء وله انتهاء شأن كافة المواقيت، تمضي القطارات هادرة، مختالة، لكنها على القضبان وحيدة، في الخلاء منطلقة بمفردها مهما ثقلت الحمولة".[20]

إن الراوي هنا وهو يمارس فعله السردي يعلن عن الترابط العميق بين الذات في غربتها والقطارات عبر تتالي سياقي يشي بوعي مميز بالعلاقة بين القطارات و الذات. إن تلك الذات وهي تمضي في فعلها السردي تطرح فضاءها العميق كما يلي:

"فور تحديد الموعد، صار عندي علامة وصول، ونقطة سيبلغها رحيلي"[21].

والراوي كما نرى هنا يتحدث عن موعد عملية قلب سيقوم بها، ينطلق من إدراكه لأولئك الذين أبلغوه بالموعد، ومن علمه بمكانهم، وبناء على التحديد الزمني، ربط ذهنيا بين زمان ومكان العملية وموعدها المحدد بموعد ومكان حركة الرحلة في القطارات.

زمكانية الموعد من خلال يوم (9 يوليو) ومن خلال المكان (المستشفى)، والحدث (انتظار عملية قلب)، والشخصية (جمال الغيطاني)، إننا عبر هذا التشخيص العاكس للفضاء الشخصي المنظم والمترابطة داخله على المستوى الأكثر عمقاً

لعناصر القصة الرئيسية السابق ذكرها .

إن الراوي بغية وضع المروي لهم في الفضاء الشخصي لذاته يطرح تولهه وتعلّقه بالقطارات، طرحاً يدل على ترابط عميق :

"وحدي عند آذان المغرب، الإفطار الرمضاني، أرثي غربتي عن أهلي، أتعلق باندفاع القطارات كلها التي أعرفها،.................... القطارات مؤنسة، ظهورها صباح بليغ، وغيابها موحش"[22].

هذا الترابط العميق والمفاهيمي يتركز هنا كمفهوم أولاً وكنتاج لهذا المفهوم بعده من خلال هذا الطرح المتميز:

"للمواقيت مواضعها وللأماكن مواعيدها اللحظة تعني مكان وانفصام العرى بينهما يؤدي إلى عدم نجهله"

خلاصة عن الترهين على مستوى المفهوم وعلى المستوبالعميق في دنا فتدلى:

كما رأينا مما سبق في "دنا وتدلى" : إن صورة القطار هي التي تصبغ الأشياء، وتجعل لها أوضاعها الطبيعية المعلومة، ومن خلال ذلك الترابط الغريب والمتواتر داخل النص على مستوى مفاهيم الراوي الذي يمارس فعله السردي ينتقل إلينا رؤيته عن الحياة والموت وعن كل تلك المساحة المختفية خلف الكلمات، عن ذلك النص الغائب، الذي ينهل منه الكاتب والذي كان حاضراً غائباً عبر ما يندرج لدى المتلقين من إدراك لتلك

العلاقة الخالدة والمترابطة بين الرحلة من جهة وبين مصير الإنسان.

أي إننا ومن خلال السرد كنّا بداية نتلقى مفاهيم الراوي والتي تحولت من خلال تواتر حضورها إلى مفاهيم عميقة على مستوى الخطاب السردي للعمل كله، وأصبحت أمامنا تدريجياً تتشكل بنية ذلك النص الغائب، أو ذلك المشار إليه الغائم و اللامرئي والذي ساهم في حضوره، وبقوة ما يلي:

1) مفهوم الرحلة وما في حركة القطار من ترابط بين المحطات والأزمنة، وعلاقة كل ذلك برحلة الإنسان ومصيره الغريب سواء موته وحياته أو رحلته الروحية مع خالقه والترميز المستمر للمفاهيم الصوفية بهذا الخصوص.

2) عنوان الكتاب و مناصه الأول –دنا فتدلى– والذي يشير من خلال بعده الديني لثرات كاتبه المرتبط بالبعد الديني والذي يعكس بذلك تلقائياً مفهوم الرحلة والوصول للحقيقة أو الوصول إلى أعلى الدرجات الروحية كما حدث مع من أنزلت الآية الكريمة في حقه–مع التذكر المستمر للفارق في المقامات .

3) اللغة الشعرية ذات البعد الإسلامي أو الديني التي اشتهر بها الكاتب عموماً وفي هذه الرواية خصوصاً، من خلال توظيف ألفاظ أعتيد تداولها في القرآن الكريم أو في الكتب الدينية والتي تزيد من التأكيد على ذلك النص الأخر الغائب الحاضر.

عبر كل ما سبق تحقق للنص انفتاحه ومكن هذا النهج من السرد الكاتب أن يجعل السرد مميزاً من خلال حضور التأطيرات على مستوى الجملة ومن جعله منفتحاً من خلال النسق التأملي والرؤية العميقة لمفهوم الرحلة والتي تشتغل على النص الصوفي أو الديني المخفي في ثقافة المتلقين .

# الـهوامش

---

[1] استأنسنا بتسمية امبرتو أيكو لهذه الظاهرة بالترهين ،فأسميناها كذلك كما أعتقد أنها أكثر قدرة على التعبير من كلمة الموقعة والتي تضعنا في سياق التأطير فقط ، بينما الترهين تضعنا في سياق التأطير ووجود احد المكونات للأخر مرهناً له .

[2] إبراهيم الكوني / التبر/الطبعة الرابعة– الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، **1995**.م

[3] جمال الغيطاني /دنا فتدلى/مركز الحضارة العربية/ط. **1/1998**.م

[4] التفعيل هنا كما يفسره أمبرتو أيكو في كتابه القارئ في الحكاية (راجع المبحث النظري)

[5] رواية التبر / من صفحة **36** إلى صفحة**45**

[6] رواية دنا فتدلى (ص/**13**)

[7] رواية دنا فتدلى (ص/**12**)

[8] رواية دنا فتدلى (ص /**36**)

[9] رواية دنا فتدلى (ص/**37**)

[10] الأسطرة هي خلق هالة أو أسطورة ، ونجد خطابات رواة إبراهيم الكوني من هذا النوع ، فيما الأسطرة العكسية ، هي عملية التهكم العميق على شخص ما او شخصية ما من خلال إدعاء "خبيث فني" بأمتداحها ومنها كتابات الغيطاني أحياناً وكتابات مؤنس الرزاز وغيرهم .

[11] رواية دنا فتدلى (ص:38)

[12] رواية دنا فتدلى(ص:39)

[13] رواية دنا فتدلى(ص:40)

[14] رواية دنا فتدلى(ص:40)

[15] رواية دنا فتدلى(ص:174)

[16] رواية دنا فتدلى(ص:147)

[17] رواية دنا فتدلى(ص:7)

[18] رواية دنا فتدلى(ص:188)

[19] رواية دنا فتدلى(ص:7)

[20] رواية دنا فتدلى(ص:100)

[21] رواية دنا فتدلى(ص:152)

[22] رواية دنا فتدلى(ص:155)

## **الفصل الثاني:**الصيغة السردية والتبئير في الرواية العربية

## رواية واو الصغرى لإبراهيم الكوني نموذجا[1]

### مقدمة عن الرواية:

واو الصغرى هي احدى روايات "إبراهيم الكوني" والتي يحكي فيها راويها عن سيرة الطوارق في مرحلة قبل الاستقرار، وعن أزمنة قديمة غير محددة حيث منذ بداية الرواية أعلن الراوي أن الزمن غير محدد إلا بحركة السيول وتبدل الفصول .

تتكون الرواية من أربعة عشر فصلاً، ونجد الراوي في الفصول الأربعة الأولى يحكي عن قصة الزعيم القديم كما يحكي الراوي عن اشتياق أهل الصحراء لاستقبال الطير ويرسم بسرده في صورة مفخمة طقوس استقبال أهل القبيلة

لذلك الطير المهاجر، كما نجد عزوف "الزعيم" عن السفر و التيه في الصحراء في أخر أيامه والذي يطرح بالطبع كأحد القيم المثلى لأهل تلك القبيلة، يكافح "العرّاف" لإقناع "الزعيم" بضرورة التحرك والسفر ويحكي له عن القيم العظيمة في التيه في الصحراء، فيما يمضي "الزعيم" أخر أيامه عازفاً عن ذلك السفر ويجد أحد الطيور المتخلفة من أسراب الطيور المهاجرة فيأخذه معه ويصر على عدم السفر رغم محاولة أهل القبيلة حثه على السفر، في الفصول الثلاثة الأولى سنجد الراوي متماهياً مع "الزعيم" ويطرح كل أفكاره وما يراه سواء كان ذلك "الزعيم" حاضراً أم غير حاضر، أي أنَّ الراوي ملتزماً هنا في هذه المرحلة من الخطاب السردي بطرح كل الرؤى والأفكار من وجهة نظر "الزعيم"، وكذلك يهتم بالقضايا التي تهمه ويسرد الحكايات التي تنزع لها نفسه كالحديث عن الطير المهاجر وطقوس استقباله ومفاهيم نساء الصحراء عن السفر، سنجد هذا يتغير بعد الفصل الثالث والذي يموت في أخره زعيم القبيلة حيث سنجد في الفصل الرابع حضور رؤية "العراف" وقيمه داخل الخطاب، على الرغم من أن ما ورد في الفصل الرابع يحدث في زمن حكاية سابق لزمن موت "الزعيم": حيث نجد أنفسنا في استرجاع داخلي ونجد "الزعيم" حياً ونجد حكاية تتناسب مع "العرّاف"، حيث يبدأ السرد في الفصل الرابع من خلال قصة ذلك الفتي الغريب العاشق لشاعرة القبيلة والتي أهداها عقد الرتم والذي تسبب

في موت الحسناء الشاعرة ولنعلم هنا أن دغل الرتم كان في المرحلة السابقة موطناً لخلوة الزعيم يذهب إليه وحده فيقضي فيه ساعات طويلة في عزلة، انه هنا في الفصل الرابع مصدراً للموت ولعنة جلبت النهاية للحسناء الشاعرة.

بعد الفصل الرابع، سنجد القبيلة تحت سيطرة "العرّاف" وسنجد أمامنا رؤى جديدة، أخرى تتناسب مع وعي "العرّاف" وأفكاره، ذلك سيستمر حتى موت "العرّاف" وبعد موته سنجد رؤية مفتوحة غير منتسبة لشخصية محددة، إننا هنا أمام الراوي وهو يحكي لنا عن السيول وحركة الماء كما نجد فصلاً تتحدث فيه المدية إلينا، في الفصل الثالث عشر ومع حدوث الجفاف نجد تماهياً جديداً بين الراوي ووعي "الحفّار"، والذي تحتاج له القبيلة ليحفر لها البئر بعد أن ضربها الجفاف، سنجد أمامنا مفاهيم "الحفّار" عن عظمة الماء السائر بين عروق الأرض وستصلنا عبر الراوي تولهاته بتلك السيرة الخالدة للماء في المجاري الأرضية الخفية.

تنتهي الرواية بموت "الحفّار" داخل البئر وانفجار الماء وحدوث الاستقرار لتلك القبيلة المهاجرة.

سنشتغل في رواية "واو الصغرى" على مكونين فقط من مكونات تمظهر الخطاب السردي الصيغة السردية والتبئير أو الرؤية حيث كنّا قد تابعنا الزمن في رواية "التابوت"

**الرؤية (التبئير) في "واو الصغرى"**

المرحلة الأولى من مراحل الرؤية في رواية "واو الصغرى"

ينطلق الراوي في واو الصغرى منذ السطر الأول من خلال تشخيصه لشخصية مجهولة ينطلق من داخليتها ليطرح عبر تمازجه معها كل أفكارها ورؤاها وهواجسها المركزية :

"أ ) اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى،

ب) بل يستطيع أن يؤكد لنفسه الآن

ج) بعد مرور المواسم، وتدفق السيول في الوديان

د) إن هذا الحشد السخي من الأصوات الذي يجود به الطائر الخفي هو السر الذي شدَّه إليه طوال هذه الأعوام ،

هـ) صوت عليل، واهن يماثل صفير الريح في عيدان القصب " [2]

ينطلق السرد كما نرى بواسطة الراوي والذي يطرح الأشياء من خلال شخصية نجد ضميرها أمامنا، أي أننا أمام ما يعرف بالتبئير البراني الداخلي حيث الراوي براني الحكي وليس جزء من مكوناته أو الشخصيات الفاعلة فيه والتبئير داخلياً من خلال وعي تلك الشخصية التي يعود في "بل يستطيع أن يؤكد لنفسه"، سنجد أنفسنا بعد أن عرفنا أن للراوي محطة شخصية ينطلق منها، سنجد أنفسنا أمام ذلك الراوي وهو يرسم صوراً لمكون على حاسة السمع غاية في

الروعة من خلال ذلك الصوت الذي يصفه، أي أن الرؤية هنا برغم ظاهرها البراني الخارجي، إلا أنها براني داخلي، ينطلق فيها الراوي ليعبر وبقوة عن كل ما يجوس في هذه الذات وبقوة مؤسطراً كل قيم تلك القبيلة المقيمة في مرحلة حرجة من مراحل حياتها.

سننتقل في رقم (ج) لنجد أمامنا مفهوم شخصيات ذلك الزمن عن الزمن، حيث يحسب الزمن بمرور المواسم وتدفق السيول في الوديان، لننطلق ونجد أنفسنا في (د) داخل ذلك السر الذي شد الشخصية، والذي سبق أن تم تأكيده لنا عبر إيراد (استطاعته تأكيده لنفسه) في (ب).

في (هـ) نجد أنفسنا مع وصف فيه طرح لوعي الشخصية ومفهومها عن صوت ذلك الطائر المهاجر، ونلاحظ أن الوصف ليس عادياً، فالراوي يشتغل أولاً على حاسة الصوت مجسماً الصوت من خلال أوصافه، كما أن تلك الأوصاف تنطلق من معارف ومعلومات أهل ذلك المكان وذك الزمان، فعيدان القصب وصفير الريح فيها من الأبعاد والمكونات المتوقعة لتلك الشخصية التي ينطلق مها الراوي.

من خلال رصد صفات الصوت (العليل، الواهن، المماثل لصفير الريح في عيدان القصب،) سنستمر مع الراوي المجهول وهو يستمر مستعيداً الفضاء الداخلي لتلك الشخصية– التي حتى الآن لم يتأكد لنا من هي– ونحتاج أن نتابع صفاتها المنعكسة لدينا، لنعرف أولوياتها وخصوصياتها

وعبر ذلك نحاول إن أمكن مطابقتها على أحد الشخصيات التي تم تشخيصها هي وفِعالها في الخطاب السردي.

سنجد المزيد من التغني بحب الطائر الخفي و الصوت الذي يحدثه و عن قيمة الرحيل العظيمة وعظمة التيه في الصحراء ويتحقق أمامنا قيم تلك الشخصية المتمثلة في سعي العابر (كمفهوم) وهو يرتجف سعياً لواو الخالدة، ومن كل ذلك ننتقل لنجد أمامنا الوهج الذي تبدى في الأفق، والقبس الذي شق الظلمات والإيماء الذي تاق العابر لنيله، يستمر الراوي فيؤكد أن العابر رأى ما لا يراه في المدى ووجد ما لم يستطع إيجاده، ويتساءل المشخص –تساؤلاً يستفز به الراوي المروي لهم– "فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل، برعش الوجد ؟! وكيف لا يفر من المقلة دمع الحنين".

ثم بعد ذلك نجد الراوي وهو يشخص أو يصف حضور الطير وطقوس استقباله.[3]

إن الراوي بعد التشخيص الموثن[4] لحضور الطير ينتقل ليرصد وعي الأمهات عبر ذات الشخصية الأولى –التي تقدس الطير والرحلة ويتم من خلالها كما أسلفنا طرح كل هذه الرؤى– ويطرح ما يعلمنه:

"تخرج جموع النساء، يجرجرن الأولاد، ويلوّحن بالصغار الرضع في الهواء، يردّدْن مواويل البشارات، ويزغردن في آذان أطفالهن بِسِيَرٍ تقول: "هاهو الطير الذي وهبك لي في

العام الذي مضى قد أقبل من جديد. هاهو"أبيل بيل" الذي حملك إليَّ قد أتى ليراك. الطير هو أُمُّك. الطير هو أبوك. الطير هو أخوك. الطير هو أهلك. الطير جاء يزور وديعته. الطير جاء ليستعيد وديعته. فمتى تكبر لترافق الطير؟ متى تربي جناحاً ليقبلك السرب في القبيلة وتهاجر مع الطير إلى بلاد الطير؟". تفيض من عيونهن دموع الحنين، دموع أمهات صحراويات، دموع أمهات يعلمن، بحدس الأمهات، أن الوليد إذا وُلد في وطن اسمه الصحراء فسوف لن تنعم أم بأمومته طويلاً، لأن الوليد الذي جاء به إلى الصحراء طير، فلا بد أن يحاكي ملة الطير، ويهجر العش مبكراً"[5].

سيستمر الراوي راصداً لطقوس نزول الطير في القسم الثالث من الفصل الأول وينتقل ليُشَخِّص استقبال العرَّافين للطائر.

في القسم الثاني من الفصل الأول: سنجد أنفسنا أمام تشخيص يؤسطر[6] فعل الطير ورحيله، انظر هنا صورة هجرة أسراب الطائر:

"تتابع الأسراب المهاجرة في الفضاء، تتلاحق في الفراغ الصارم، القاسي، اللامبالي، الأبدي، تتراجع أغانيها، يخف هزج لحونها، ولكن العرّافين لا يكفُّون عن ملاحقتها حتى عندما تختفي من الفراغ الموجع لتصير جزءِ من الفراغ، جزءً من صفاء الفراغ، جزءً يتلاشى ويتبدد في اللاشيء ".[7]

إن هذا الطائر الذي يبدو أمامنا مفخماً عبر السرد، وهذه اللحون المقدسة عبر الراوي الآني المتعانق حباً ومودةً وشوقاً مع الطائر، ستتبدل فيما بعد، وستطرح من قبل ذات الراوي بطريقة مختلفة وسنجد من يخرج محذراً القبائل من فتنتها وبؤس لحونها في الفصل السابع وذلك في المرحلة التي كان فيها المسيطر على القبيلة "العرّاف".

مع الفصل الأول والثاني نتابع التركيبة الاجتماعية والطقوس والعادات والمعتقدات والقيم التي تمتلكها تلك القبائل، كما نجد بعد ما سبق تشخيص للخِلاف الحاصل في خبأ الزعيم، يصحبه تشخيص الطائر العجوز المتخلف، في المقاطع الثالث والرابع والخامس من الفصل الثاني سنجد الزعيم –كبير السن– في تجاور متميز مع الطائر العجوز المتخلف، وسنعرف من خلال المقطع الثاني من الفصل الخامس عبر الراوي ما يراه "الزعيم" في محاولات الطائر العجوز –غير القادر على الطيران– للطيران، و ندرك مباشرة أن الشخصية التي يتم عبرها تشخيص الخطاب هي شخصية "الزعيم" المتوله عشقاً وحباً في ذلك الطائر.

إن الراوي المجهول وهو يستعير فضاء شخصية "الزعيم"، يطرح عمق ما اندس في ذاته من أشياء، إن هذا الاشتغال المتميز يتم دون إعلامنا بحقيقة الشخصية التي يستخدمها الراوي ليطرح فضاءها الداخلي ورؤيتها وما تنتقيه من قيم ومكونات فكرية.

سنجد أمامنا عطف "الزعيم" وتولهه وتعشقه بالطائر الهرِم، وإحساسه الخفي بثقل ووطأة الأرض على المخلوق عموماً والطائر خصوصاً، إن "الزعيم" وهو يسمع الصغار يرددون كلمة (أمغار) (والتي تعني الشيخ أو العجوز) لا يعلم إن كان هو المقصود أم الطائر، ولنتابع عبر هذا كيف دخل الراوي "للزعيم" داخلياً من خلال البدء برؤيته للطائر يركض ركضاً مضحكاً:

"منذ أيام. خرج من وادي الرتم عند حلول الظهيرة، فوجد الطائر يركض ركضاً مضحكاً، ويرفرف باستماتة محاولاً أن يتحرر من الأرض، من وزر الأرض، من سلطان الأرض، ولكن هيهات! لأن المخلوقات عندما تهرم، المخلوقات عندما تشيخ ويصيبها الوهن والعجز، تكون الأرض في انتظارها، تكون الأرض قدرها، تكون الأرض وطنها الأبدي، وطنها الأخير، حتى لو كانت هذه المخلوقات كائنات سماوية)[8]

إن الراوي بعد تشخيصه للرؤية المميزة للزعيم بلغة تعكس داخليته كرائي –عبر كلمات ذات بعد خاص( التحرر، من وزر، من السلطان)– يطرح عبر هيهات: بؤس هذا الكائن. إن "الزعيم" وهو يتململ من زعامته (من بؤس الزعامة) يرى في الكائن صورته، ويبدو هذا نتاج التماهي الخفي بين الراوي وبينه.

ولنتابع هذا المشهد، حيث يجتمع الزعيم بالعرّاف في الفصل الثالث، وكيف يحاول هنا "العرّاف" إن يقنع "الزعيم"

بضرورة السفر الذي هو ديدن أهل تلك القبيلة، في حين يبدو "الزعيم" غير راغب في ذلك عازفاً عن كل أوهام قبيلته السابقة، إننا كما سنرى هنا في المناطق بين الحوارات كيف يتماهى الراوي مع مفاهيم "الزعيم" وهو يحدث "العرّاف" ويطرح رؤيته الخاصة للعرّافين، سنتحدث هنا أيضاً عن الصيغة السردية، فالصيغة السردية المستخدمة في هذا المشهد هي صيغة الخطاب المعروض غير المباشر، أي الحوار الذي يقطعه تأطير من الراوي، والراوي هنا من خلال التماهي كما سنرى مع الزعيم، ليس خارجياً، وإنما يطرح رؤية وموقف أحد الشخصيتين المتحاورتين يعبر من خلال ذلك عن موقفها من الحوار، أي أن الكاميرا التي تصور الحكي لا تصوره خارجياً وإنما تمر في هذه المرحلة سرياً من خلال رؤية ووعى زعيم القبيلة للقيم والأشياء:

"أقبل العراف فتحدثا، مرة أخرى، عن جمال الشيخوخة، والنبل الكامن في كل حزن".

تربّع العراف بجوار الزعيم. طارد السراب في الخلاء. تابعه حتى ابتلع الأفق وتحوّل ألسنة من لهب شفاف. تناول حصاة. رمى الحصاة نحو الطائر. ذهب كعادته، إلى غايته من أبعد أرض:

– لم أرَ طائراً يستأنس الخلق من أول يوم إلا هذا.

ألقى الزعيم بحفنة من فتات الشعير، ولكن الطائر اكتأب.

ازداد كآبة. انكمش حول نفسه، ورمق حبيبات الخبز بلا اكتراث. ثم أغمض عينيه وأخفى رأسه بين جناحيه. تكلّم الزعيم:

– استأنس مكرهاً، استأنس لأنه وحيد، مهجور، ضائع. ضائع مثلنا. ثم لا تنس أنه عجوز. السر في الشيخوخة.

الشيخوخة شيء قبيح. هل تحدّث الناموس عن شيء أقبح من الشيخوخة ؟.

(أ) ابتسم العرّاف. طاف حول الموقع. حام حول الغاية، ولكنه استمر يجوس في أبعد أرض:

(ب) أخشى أن تكون كلمة الناموس في الشيخوخة ضد كلمة مولاي.

– أعرف أنك ستقودني إلى المملكة القديمة لتحدثني عن جمال الحزن مرة أخرى. أم أني أخطأت؟

– لم يخطئ مولاي.

(ج) تناول الزعيم حصاة. تمتم: "ما أقسى هذا..." رمى الحصاة جانباً. قال:

–فلنعد إلى الطائر. سمعت الصغار يقولون أنه طائر لا ينتمي إلى قبيلة "أبيل– بيل".

(د) نزل العرّاف المرتفع. اقترب من النبع. أخرج من عبّه مصائد لاقتناص الغاية:

– سواء كان الطائر "أبيل– بيل" أو طير آخر مشابه، فإن الطائر في عُرْفِ الناموس رسول.

(هـ) سكت الزعيم، فمضى العراف في نصب الأفخاخ:

– شرع الطير أن يهاجر. وإذا رفض الطير أن يهاجر فهذا فأل سيئ يا مولاي!.

لمعت عين الزعيم ببسمة. هل تبسّم الزعيم لأنه اكتشف موقع الفخ؟ هل ابتسم لأنه أدرك أن العراف لم يأتِ إلا ليواصل حوار الأمس عن ضرورة الهجرة ؟. قال:

– كيف تريده أن يهاجر إذا كان عجوزاً ؟ كيف تريده أن يطير إذا كانت الأرض تشدّه إلى الأرض بالسلاسل، والجناح صار كسيراً ؟.

– الطائر كائن مهاجر، والكائن المهاجر لا بد أن يهاجر حتى ولو كان عجوزاً، لأنه سيخالف طبعه، وسيخالف ناموس الأشياء إذا لم يهاجر. الهجرة قدره يا مولاي.

–ولكن الشيخوخة تجعل البدن كسيحاً، وتزرع في الرأس بلادة، وتشد إلى الأرض بسلاسل الحديد، فكيف يستطيع الكائن المسكين أن يرتاد السماء، وينضم إلى قافلة السماء؟ إبحث له في ناموسك عن سبيل آخر، ولكن لا تطلب من المسكين أن يقف ضد إرادة أمنا الصحراء.

(ز) اقترب العراف من الموقع خطوة أخرى. ضرب كفاً بكف. قال:

– يا إله الصحراء! هل يرى مولاي الطائر شائخاً إلى هذا الحد ؟ ألا يرى مولاي أنه يرفض أن يطير لا عجزاً عن الطيران، ولكن لأنه يحمل إلى النجع نبوءة ؟

التقت نظراتهما. تقابلنا عند الموقع الخفي. حاما حول النبع الذي لا تبدأ ملل أهل العرافة سفراً إلا لتدركه. نبع غامض، كئيب، يسمونه في لغتهم الغامضة: الإيماء.

رأى العراف أن الزعيم اكتشف الموقع. صاح:

– الشيخوخة وطن نبيل حقاً يا مولاي، ولكنها علة لا تهدد بدن مولاي أيضاً!.

(ح) أشاح الزعيم بوجهه بعيداً. ابتسم. عاد إلى الخلاء. إلى لعبة السراب في الخلاء. ابتسم طويلاً. ابتسم لأنه اكتشف سر العراف.....

ط) : ..... هذا هو سر الحزن الذي يقرأه العرّاف في عين الشيخ فيسمِّيه جميلاً "[9].

عبر المقطع السابق الذي وضعنا فيها مقولات الراوي– الذي يؤطر الحوار الحاصل بين "الزعيم" و"العرّاف"– مرقمة بالأحرف، نلاحظ أن الصورة التي تشكلت للعرّاف تنطلق من وعي الزعيم والذي يرصد حركات العرّاف كطائر، فهو في (أ) يطوف حول الموقع ويحوم حول الغابة، ويستعد لقول ما يريد ولكن بعد فترة وفي (د) نجده ينزل من المرتفع، ليقترب من النبع ويخرج مصائده لاقتناص المراد.

إننا بين ( أ، د ) أمام صورة من الراوي يقوم فيها بتشخيص "العرّاف" في صورة طائر، ثم في صورة صياد، وهو ينصب أفخاخه "للزعيم" من خلال النقاش.

في (ز) نجد "العرّاف" يقترب عبر الراوي الراصد للأشياء من وعي "الزعيم"، إننا في (و، ح، ط) أمام طرح الراوي لرؤية "الزعيم" عبر تساؤله من "الزعيم"، واكتشافه لموقع الفخ الكلامي .

إننا من خلال ما سبق مع راو ظاهرة براني وخارجي وحقيقته الداخلية انه جواني وداخلي عبر تفاعله المستمر مع "الزعيم" الذي هو جواني السرد كفرد ضمن الأفراد الذين يتأسس منهم الحوار وداخلي عبر طرحه لأفكار الزعيم داخلياً والذي كما أسلفنا يبدو مهووساً بالطير المهاجر وبحركة الطير في كل شيء.

في الفصل الثالث نجد أنفسنا أمام الراوي الذي يقوم بتشخيص "الزعيم" والحالة التي هو فيها، من خلال القيم الكبرى لأولئك القوم، عبر الخفاء كمعبود لهم، والخلاء كتموقع صحراوي.

وسنجد في الأقسام الثاني والثالث والرابع والخامس من الفصل الثالث تشخيص لكيفية تولي "الزعيم" للزعامة، وعبره نحس بقدر التفاعل العالي الحاصل بين الراوي والشخصية المطروحة داخليتها، إنّ "الزعيم" هو المركز المباشر هنا

وسنلاحظ كيف سننتقل في المرحلة الثانية من مراحل الرؤية والتبئير في الرواية كيف تتغير الرؤية والأفكار بل والألفاظ أيضاً مع ظهور شخصية مركزية جديدة هي شخصية "العرّاف" بدل "الزعيم".

## المرحلة الثانية من مراحل الرؤية في الخطاب السردي لرواية واو الصغرى

### مرحلة العراف معبرا لعدسة السرد:

بعد موت الزعيم صارت كل الأشياء ترصد وتتذكر بواسطة الراوي المتداخل مع "العرّاف".

ففي السيرة الرابعة التي تمثل أحداث حصلت قبل موت الزعيم، وللحاجة الفنية لظهور "العرّاف" بمظهر الأكثر علماً بأخبار السماء، ثم ترتيبها بعد السيرة الثالثة التي في نهايتها مات "الزعيم".

ففي المقطع الأول من الفصل الرابع نجد الراوي يصف عقد الرتم المقدم من قبل العاشق للشاعرة ويجعله في صورة فوق العادي أو المتصور –أي أنه يؤسطر ذلك العقد انطلاقاً من وعي شخصية تؤمن بتلك القيم– وسنجد أمامنا تعظيماً وتفخيماً لمكونات جديد، لا تنتمي لمنظومة الأشياء التي سبق تفخيمها وأسطرتها ولنتابع هنا:

"لمحت الأعراف النحيلة (التي يشبهها الشبان بخصلات العذارى، ويتجنبون تسميتها أعرافاً) تتشابك في التحام

حميم. تلتف خصلتان جانبيتان مكللتان بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، حول خصلة تستقيم في الوسط، مكللة أيضاً بالزهر الأبيض، البتول، الخماسي، كما يتلوى ثعبان الأدغال على جذع الطلحة؛ فيتلوى الجذع أيضاً حول جرْم الثعبان كما يقول حكماء تلك القبائل. عود الوسط، المكلل بزهرات لا تكاد تُرى، يكتسب مرونة خصلات الشعر، ليلتف حول بدن الخصلتين الجانبيتين، فتتغيب الأجرام النحيلة في الالتحام الحميم، ولا يتبدى من القران سوى نثار زهر ناعم، لميس، يوحي بكيان مخلوق مغلوب. يستدير الكيان في انحناءة قوس مزموم، فيلتقي بشق يماثله في صرامة الحبكة، ودقة الحرفة، والرغبة الجنونية الغامضة في خنق الساق، في إخفاء العود، في محو الخصلات الثلاث، حتى لا يبق في الجديلة غير زهور الرتم، ويصنع لقاء الجديلتين قلادة نبيلة من خرز أبيض" [10].

إننا وعبر المقطع الأول من السيرة الرابعة مع لغة واهتمامات مختلفة، فهنا نحن لسنا مع الطير والسماء، نحن مع المقدس والخفي والحميم والغامض والنحيل، مع حكمة حكماء القبائل الآخرين، ومع وعي جاد بقوة فعل الحزم المحبوكة، من خلال استخدام اللغة الثرية والوصف التجسيمي عبر أوصاف لأشياء مترابطة تمثل جزء من كل، والذي يخلق وظيفياً رعشة حادة لدى متلقيه، يستمر التشخيص ليطال طريقة التسليم وكيف استلمت الحسناء العقد وضحكت، إن

الراوي يركز على ما يلي:

"فرأى العاشق صف أسنانها السفلى، وضحكت" [11]. لنلحظ كيف أن الصورة تبدو منتمية لعالم سحرة يعهدون أشياء معينة :

"فتبسمت بسمة لم يعهدها السحرة إلا في خلق أطال التحديق في الأبدية (كما يسمون المعتزلة)"[12]. إن الراوي هنا ينطلق من وعي ورؤية السحرة في طرح الأشياء، إننا ننطلق في باقي الفصل لنتابع ونهتم بشخصية غريب القبيلة، وفِعاله الخفية وأسراره انطلاقاً من وعي لا نشك من صلب شخصية "العرّاف".

إن الراوي هنا لا يكتفي بالتفاعل مع الشخصية في استعارة وعيها فقط، إنه أيضاً يسرد تلك السير التي تخصها وتظهره بعدها الداخلي.

انظر في نفس الفصل وفي القسم الرابع حدة التوثين لفِعال العرّاف :

"ظل الشك يحوم في العيون، شك سببه أقوال العرّافين دائماً.

العرّاف لا يكرر قولاً ولا وصية، العرّاف لا يكون عرّافاً إذا لم يبتدع قولاً لم يقله أحد. العرّاف لا بد أن يقول قولاً منكراً "[13] .

إننا أمام تشخيص الراوي للعرّاف من خلال وعي الناس،

إنه هنا يحقق له الانتصاب ولمفهومه وممارساته البروز والتشكل وهو لب المرحلة.

ولنتابع الحوار الحاصل في القسم الثامن من الفصل الرابع، حيث يتحاور "الزعيم" و"العرّاف"، إننا في هذا الحوار وعبر هذا التواصل نجد "العرّاف" في وضع أقوى حوارياً وهو الذي عبر بعده الداخلي يقوم الراوي بتشكيل الأشياء، انظر لبداية الحوار:

"توقف أمام العراف.

قال غاضباً:

- ما معنى هذا ؟.

لم يتكلم العراف. طأطأ وابتسم. أعاد الزعيم سؤاله بنفس اللهجة،

فأخذه العراف من يده، وابتعد به مسافة في العراء. قال العرّاف:

لست أنا يا مولاي من أعطى الإذن لغريب ليتمتع بالمقام في ربوع القبيلة!.

صاح الزعيم:

- هل تريد أن تقول القبائل أني خالفت الكتاب المفقود، وطردت غريباً جاء يطلب الأمان؟ نعم. لقد أذنت لغريب بالمقام في القبيلة، ولكني لم أعط إذناً لساحر!

قال العراف ببرود:.....

......

ولو أدركتموني بخرقة من لباسه لعرفت كيف أمنع فعله القبيح. ولكن الداهية يعرف هذه الحيلة، فحرص أل يترك أثراً للباس منذ أول يوم.

– أطلقت الفرسان في أثره. سيأتي به الفرسان مقيداً بحبال المسد.

– لن يأتي به الفرسان.

– لماذا تتكلم باليقين؟.

– أعرف هذه الملّة. إنهم لا يُدركون أبداً.

– هل هو غريب من بلاد الإنس، أم جن من قبائل الخفاء؟.

سكت العراف، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً. قال بصوت كالهمس:

– ولكنه سيعود.

حدجه الزعيم قبل أن يتساءل:

– أراك تتكلم يقيناً.

أومأ العراف برأسه، ولم يجب، فتكلّم الزعيم:

– هل قرأت النبأ في عظام القرابين ؟

هز العراف عمامته نفياً. في عينيه المطفأتين لمح الزعيم حزناً غامضاً.

دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة العراف. انحنت الشمس لتقبل الأفق الصارم الممتد كجرم قوس مزموم، فسكبت في الخلاء ألقاً أرجوانياً سخياً. تابع العراف الألق وهو يتدفق ويغسل الحصى والعلّيق والحجارة"[14]

إننا ومن خلال الحوار السابق وبالتركيز على بعض المقاطع التي أشرنا عليها في النص المنقول وعبر الاهتمامات وطريقة التفاعل بين المتحاورين نجد المركز العلوي حوارياً للعرّاف، والصورة الكلية للموضوع تنطلق منه هو حيث هو صاحب مواضيع الخفاء وعلم الغيب، وقراءة الأنباء الغامضة حسب التصنيفات الخاصة التي يطرحها السرد.

إن لغة الغموض، والبرود لدى "العرّاف" تقابلها لغة الغضب والاندفاع لدى "الزعيم" وبذلك تبدو علوية وتفوّق "العرّاف" على "الزعيم" ويبدو "الزعيم" طفلاً يقوده "العرّاف" من يده ويوجهه أينما شاء.

في القسم التاسع من الفصل نفسه ، عند عودة العاشق وسرقته عظام المعشوقة يحدث حواراً جديداً مشابهاً للأول. إنّ الرصد والتركيز من قبل الراوي وعدسة السرد "للعرّاف"، فبعد حوار طويل نجد الانفعال يشَخَّص كما يلي :

"لم يجب العراف. لم يتوقف.. لم يدحرج الحجارة بنعله. مضى يخطو إلى الأمام، كأنه قرر أن يقطع الصحراء مشياً، أن يهاجر، أن يتخلى. قال:

- سيصنع منها تمائم. تميمة في الرقبة. تميمة في ثنية اللثام. تميمة في المعصم الأيسر. تميمة في المعصم الأيمن. تميمة على رأس السرج. التميمة إيماء، والإيماء لغة كل عاشق.

- هل قلت الإيماء؟

أسرع العراف في خطوه دون أن يدري. العراف يعرف أن الصحراء إغواء. العراف يعرف أن الصحراء تستدرج. العراف يعرف أن الخروج إلى الصحراء سفر، لأن القارة العارية لا تستضيف من خرج للتسكع. لأنها لا تعترف بناموس غير السفر. سبق الزعيم مسافة.

قال لاهثاً:

- العاشق أعلم الناس ببؤس المصير يا مولاي، وهو يعرف أنه لن ينال شيئاً أبداً، ولكن ما يهمه هو الإيماء. والتميمة هي الإيماء الوحيد يا مولاي!.

هرول الزعيم أيضاً. هرول بسرعة لا تليق بزعيم. لا تليق بحكيم، ولكنه وجد حرجاً في استبطاء العراف بنداء.

ابتعد العراف. تباعدت بينهما المسافة. ولكن الزعيم هرول وراءه بعناد.

برطم بصوت غريب:

- الإيماء. ما يهم هو الإيماء..

تفقّد الأفق المغمور بضوء كالنهار، فوجد أن العراف قد

سبقه كثيراً. قال لنفسه بصوت مسموع:

- ينبغي أن نتخلى عن الأشياء التي نحبها أكثر مما ينبغي.. ما أقسى هذا، ما أجمل هذا !.

ترددت العبارة في الخلاء، فسمعها مرة أخرى كصدى لنداء مجهول"[15].

إننا وعبر الصورة التي يشخصها الراوي لأفعال الشخصيتين نجد أنفسنا مع أفعال "العرّاف" المركزية وانحسار دور "الزعيم"، كما نجد أنفسنا ونتيجة للخيار السردي أمام أحداث مختارة تعلي من شأن العرّاف، ضمن العوالم والقيم ذاتها التي ينزع لها ليشخص من خلاله الراوي كل الأشياء التي يميل لها، إننا مع راو ينطلق من زاوية هي شخصية -"العرّاف"- ليشكل كل القيم من خلاله ويطرح كل الأشياء عبر وعيه.

ابتسم "العرّاف" بدهاء "العرّاف". تكلم "العرّاف" بدهاء "العرّاف""[16].

إننا عبر هذا التفاعل سنجد أن الأشياء المسرودة ذاتها تتعلق بشخصية "العرّاف"، إن المنطلق منه وهو المركز، إننا سنجد أنفسنا مع العذراء وجسدها البتول، ووضعها في الضريح لتنام وتحضر النبوءة، إننا مع طقوس النبوءة والظلمة

والوحدة والضريح والموتى و البخورات والتعاويذ والهذيان، والقرابين والنعاس والإغماء.

وسنجد القبر الذي يبنى في الفصل السادس "للزعيم" وعبر "العرّاف" و"البتول" ستتلقى القبيلة كل أوامرها من "الزعيم". و ستتحول من الترحال السابق للاستقرار، وسنلحظ أن كافة الصراعات التالية في زمن "العرّاف" ستتم بصورة غامضة، عبر التلميح والإيماء،ولنتابع هنا هذا الحوار بين الزعيم وعاشق البناء :

"بدأت أفهم. مولاي يريد أن يعوض الركيزة التي فقدناها ببنيان يستعيد دور ركيزتين في آن: ركيزة تهاوت برحيل الزعيم، وركيزة ستهوي بعد أن نطوي الأخبية إلى الأبد لتصبح طعاماً للعث والسوس."

تجاهل العراف إيماء الضيف، وتكلم بلغة الإيضاح:

- سيتكأكأ الناس على الضريح فضولاً، وسيأتي آخرون طلباً لنبوءات شورى لا وجود لسرها إلا في غيب لا يعلمه إلا أهل الغيب"[17]

فعاشق الاستدارة الذي يمارس البناء كان في صراع محموم مع "العرّاف" من أجل عذراء المعبد، ولكن الراوي المتفاعل كلياً والمنطلق عبر "العرّاف" يحجب هذه المعلومات فتظهر عبر التلميحات من الحين للآخر أو عبر منقولات خاصة.

انظر التلميح هنا بعد أن أكد ( البنّاء) عاشق الاستدارة على استدارة الكثير من الأشياء المقدسة بالنسبة "للعرّاف":

– وكيف يرى مولاي صورة البنيان؟

– عن أي صورة يتحدث الضيف الوقور؟

– أردت أن أقول أن صورة الضريح تقوم دائماً في جسم مستدير لأن الأولين عندما ابتنوا أول بيت لأول الأموات أرادوا أن يحاكوا الخفاء، فشيدوا ضريح الخلاء تشبهاً ببيت الأبد، فأي صورة سينال ببنيان يُبنى فوق هامة بنيان ؟.

– الحق أني لم أفكر في هذا أبداً.

– يدري مولاي أن الاستدارة قدر كل جسم في الصحراء.

– الحق أن لم أفكر في ذلك قبل اليوم.

– يعلم مولاي أن للذهب جسم مستدير.

– الذهب؟!.

– لهذا السبب يسك الحدادون هذا المعدن في مسكوكات مستديرة عندما يصنعون الحلي ومقتنيات الزينة.

– الحق أني...

– للحية أيضاً صورة مستدير.

– الحية ؟

– مولاي يعلم أن الحية لا تأتي فعلاً بلا سبب خفي أبداً،

فإن استدارت، والتفّت حول نفسها ففي ذلك سر.......

– صدقت. أردت أن أقول أن ما يهمني هو البنيان، أما صورة البنيان فهي من شأن حكيم البنيان.

– ظننت أن العراف سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلّق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حَرَماً.

شأن العراف كل أمر خفي، أما ما ظهر وتبدّى لأنظار الناس، فقد صار ملك الناس.

توقف عاشق الحجارة عن نبش التراب. تمتم بوشوشة من يخاطب نفسه:

– ألَنْ يهم العراف أن يعلم أن للنبوءة أيضاً جسماً مستديراً ؟.

تأمله العراف بفضول. تساءل بالوشوشة أيضاً:

– النبوءة ؟

ولكن العاشق هب واقفاً. سرح في الفراغ بعيداً، ونقل حفنة الحصى من القبضة اليسرى إلى القبضة اليمنى، ثم إلى القبضة اليسرى من جديد، قبل أن ينطلق دون أن ينطق بكلمة وداع."[18]

إن "العرّاف" قد تبدّل وتغيرت طباعه بعد أن استلم مكان "الزعيم"، إن الحوار البسيط هنا مؤشر غير مباشر على تغير رؤية "العرّاف" والتلميحات التي تخص استدارة الذهب

والصحراء والنبوءة تؤشر على أفعال يمارسها العرّاف أراد البنّاء أن يذكره بها ،ومنها استدانته للذهب من أجل "العذراء" التي تمثل مصدر النبوءة حيث سنعلم فيما بعد من الرجل الغامض في الفصل الثامن أن العرّاف قد استدان ليشتري ذهباً يرضي به عذراء المعبد. وهو ما يؤكد أن الراوي يرمز لخفايا لا يتحدث عنها بشكل مباشر:

– ظننت أن "العرّاف" سيفوقني حرصاً على ناموس الخفاء، خاصة إذا تعلق الأمر بشكل حجارة ستكون للناس حرماً[19].

ثم من خلال التوتر الذي سيحصل بين "العرّاف" والعاشق، الذي وقع في عشق عذراء المعبد.

إن العراف في الحوار القائم في القسم الخامس من الفصل السادس يبدو من خلال صورة غير مباشرة أضعف حجة وأقل تعلقاً بأموره الخاصة وتحول من عرّاف لتابع.

إن الراوي المُشَكِّل للحوار لا يطرح بصورة مباشرة أي تغيرات تحصل على "العرّاف" ولكن مواقفه التي يسردها تعكس تغيراً حاداً، فهنا في القسم السابع وعبر الطائر من جديد، نجد الطائر السابق المعشوق والمحبوب في المرحلة التي كان "الزعيم" فيها حيا، يتحول هنا بعد موته للعنة "هنا تدخل الكهنة ورأوا أن يتولوا الأمر بأنفسهم ! طافوا القبائل، ولقنوا النذير بالنداء.

– قالوا إن طائر الفتنة ليس رسولاً من رسل الخفاء، ولكنه مكيدة جديدة..." [20]

إن الصراع من أجل الرحيل يظهر بواطن المجموعة التي ضد "العرّاف" وجماعته من الكهنة:

– "قال فريق الشك أن العرافين لا يريدون أن يكفوا عن الاستهانة بعقول أهل العقل، ولا يملون من ترديد أكذوبة اختلقوها قديماً ليسوقوا بها أمم الصحراء إلى الحياة برغم أن القبائل تعرف أنها ليست سوى إدعاء مريب. واليوم يأتون أيضاً ليجروا القبائل عن الحق بعيداً، وليقولوا، إدعاء أيضاً، إنهم يفعلون ذلك حرصاً على الملة من الانقراض، وهم أول من يعلم أنهم يمنعون الملة من التنعم بتوقها الأبدي في نيل الخلود"[21].

إننا نلاحظ أن الراوي برغم نقله لرؤية أهل الصف الأخر حريص على جعله مصبوغ بصبغة عمومية بحيث لا يتبدى العراف مركزياً إلا بشكل خفي مُرَمَّز.

وعبر هذا الصراع ندرك حقيقة الاختلاف بين أو بين رؤية "الزعيم" المسيطر في السير الثلاثة الأولى والذي عبره يتم التشخيص وبين رؤية العراف. الآن وكما نرى يتضح لنا بجلاء في مرحلة "العرّاف" الآنية بنية مضادة أخذت تظهر وتبرز ، تتمثل في فريق أهل الشكوك الذين نقلنا قبل أسطر رؤيتهم.

في الفصل الثامن نتابع رحلة خيالية يقوم بها "العرّاف" مع

"الزعيم" إلى سهول "الحمادة الغربية"، إن هذه المرحلة بكل ما فيها من تشخيص متميز وواعٍ بالطبيعة الخفية، تنطلق من وعي "العرّاف" لتحافظ له على شيء من الإحساس بالمودة القديمة بينه وبين الزعيم الميت بعد كل ممارساته السابقة.

إن الراوي برغم استخدامه في سرده للمثنى بدل المفرد –وذلك لرصد الاثنين معاً – إلا أنه يتكلم باستمرار من خلال وعي "العرّاف" لعدة أسباب:

الاهتمام بدحرجة الحجر:

"خرجا في عتمة المغيب راجلين، يسحبان جمليهما، ويدحرجان بنعليهما حجارة الطريق كما اعتادا أن يفعلا في الزمن القديم..."[22].

إن دحرجة الحجر من الأفعال التي تم رصدها في الفصل الرابع والتي تنتمي كحركة وكفكرة لبعد "العرّاف" الداخلي، و لنتابع هذا المستقطع من القسم الثامن بالفصل الرابع :

"سكت "العرّاف"، ثم ابتسم بغموض، دحرج بنعله حجراً.

..... دحرج بنعله حجراً أيضاً، فبدا كأنه يحاكي حركة "العرّاف".

دحرج "الزعيم" حجراً جديداً. توقف "[23].

وفي القسم التاسع من الفصل الرابع:

" لم يجب "العرّاف". لم يتوقف... لم يدحرج الحجارة بنعله"[24].

إن دحرجة الحجارة وعدمه تعبر عن حالة الشخصية، وهي من الأفعال التي تم تشخيصها في الفصل الرابع والتي أصبح فيها الراوي متماهياً مع "العرّاف"، إن تكرارها هنا يؤكد منذ البدء في هذه الرحلة الخيالية أننا مع "العرّاف" كشخصية ينطلق منه الراوي ليُشَخِّص الأشياء.

إن دحرجة الحجارة بالنعال ستستمر، انظر كيف انتقل الراوي بواسطتها من التشخيص الزوجي الذي يستخدم فيه –كما أسلفنا– وعي العرّاف بشكل خفي إلى الظهور المباشر لشخصية "العرّاف" :

أ) : سارا صامتين لمسافة طويلة جداً. دحرجا بنعليهما حجارة كثيرة جداً.

ب) : "اكتشف الإيماء الذي تخفيه دحرجة الحجارة بالنعلين "[25].

انظر التغير الحاصل في التشخيص، من تشخيص فِعال خارجية إلى الفضاء الشخصي للعرّاف وما اكتشفه في خفايا في دحرجة الحجارة .

2) كل الأشياء المرصودة والموصوفة عبر الخطاب السردي السابق تشي بالشخصية التي يتم عبورها ،انظر لصورة الفضاء المكاني ومكوناته :

ظلمات الخلاء - شبحين من أشباح الجن-الإيماء -توريات الأولين -اللغة اللئيمة - الملة الشقية- سلالات أهل الخفاء - تميمة- النبوءة في الايقاع المبهم. [26]

إن أغلب المكونات اللفظية السابقة تنتمي لقاموس "العرّاف".

3) آفاق التلقي تتم من قبل "العرّاف"، إن الراوي حريص دائماً عن وضع "العرّاف" بشكل ذكي كمؤطر للحوار الذي يحصل، ذلك أن جل كلام "الزعيم" يأتينا مؤطراً بتلقي "العرّاف" له

"اقتنص في جواب الزعيم استخفافاً عندما سمعه يتساءل "هل تريد أن........

- أضاف الزعيم لا يليق بالعراف........

أضاف الزعيم كأن المسافات فقدت السلطان على الزمان فلم تستطع أن تقطع الحوار: "لا يليق بالعراف أن يشكك في نِعَم الضد وهو أعلم الناس بمزايا أمرٍ يراه البلهاء بلاءً!". تبسّم تحت اللثام. قال: "فليغفر لي مولاي، ولكن أليس من حق العراف أن ينسى أنه عراف، فيتكلم بلسان الدهماء من حين لآخر؟". سمع جواباً في صرامة السيف: "هذا لا يليق.." تبسّم مرة أخرى. تكلّم بجواب جاد: "أعرف أننا لا يجب أن نستهين بالناموس حتى لو كان اللئيم "وانتهيط" هو أول من قدمه لنا على سبيل الهبة".

سمع إيماء استنكار في لهجة الزعيم عندما سمعه يقول بنفس اللغة التي لم يعرفها اللسان:

"هل قلت وانتهيط".

أجاب في الحال: "ألم يخبرنا الأوائل أنه أول من قال أنه لا يفعل خيراً لأنه يعرف أنه سيتحول شراً، ولا يفعل إلا الشر لأنه يعلم يقيناً أن ناموس النقائض سيحيله خيراً؟".

قال الزعيم: "متى حقَّ لأهل الغيب أن يسوقوا حيل اللئيم على سبيل البرهان؟". أجاب: "لم يسق العراف برهاناً، ولكنه أعاد على سمع مولاه ما ورثه عن أجداده الأولين". قال الزعيم: "العراف أول من يعلم أن اللئيم كذوب في القول حتى لو صدق في اللسان، فأين العقل؟". أجاب: "خطيئتي، يا مولاي، أني أردت أن أتحرر من هذا الوزر قليلاً (الذي سميته عقلاً) لأنعم بهدوء البال كبقية الدهماء في القبيلة". كرر الزعيم: "هذا لا يليق". ودحرج حجراً بصدمة غاضبة.."[27]

إننا هنا أمام راو يؤطر الحوار الخيالي بين الزعيم والعراف، يقطع الحوار من الحين للآخر ويدخل للعراف داخلياً وعبره يطرح انطباعاته على كل الردود التي يبديها "الزعيم" ،إن الرحلة ذاتها هي حالة هرب من الكائن العاشق "العرّاف" إلى واو الخلود الذي يتوهم أن "الزعيم" عندها، إن "العرّاف" بعد هذه الرحلة سيفقد عقله ويتوه عن كل الخلق، سنكتشف من خلال الأحداث المرصودة فيما بعد في السير التاسعة المشاكل المالية التي يعاني منها "العرّاف"

## المرحلة الثالثة من مراحل الرؤية في الخطاب السردي لرواية واو الصغرى:

### مرحلة المُعَمِّرْ "أمّامّا":

في الفصل التاسع ومع فقدان "العرَّاف" لعقله كان على الأكابر أن يتحولون مادة للراوي، ليطرح عبرهم رؤيتهم ومفاهيمهم، إن وعي "امّامّا" العجوز يتداخل هنا مع وعي الراوي المجهول، حيث يطرح لنا الراوي قيمه ورؤيته للأشياء يتم رصد الأشياء ،انظر صورة العرّاف فاقداً لعقله، و كيف يتأمله "امّامّا" ثم رؤيته وموقفه من الوجه العاري دون أن يؤكد لنا الراوي أنه قد تداخل معه إلا عن طريق التلميح، حضر الأكابر لرؤية "العراف" وأمامهم "امّامّا"، و"العرّاف" فاقد لعقله:

"(أ) انحنى إلى الأمام ليتفحص الكاهن القديم. أسند يديه، الخشبيتين الموسومتين بشبكة العروق، بهلال العكاز.

(ب) وتفقد بعينيه الصغيرتين وجه القرين كان رأس العراف حاسراً، تتتوج شعفته صلعة نحاسية صارمة، على الصدغين نبتت شعيرات هزيلة، مفلفلة، غزاها البياض. البياض فاض فغزا اللحية أيضاً في الأسفل، وغمر شاربين مفلفلين أيضاً تتناثر فوقهما حبيبات الغبار. على جانبي الرأس نبتت أذنان طويلتان حتى تدلتا إلى أسفل من فرط الطول.

(ج)أذنان منفرتان شبيهتان بأذني جحش. أما شق الفم

فكان أبشع: ينطلق من أقصى مكان، ينطلق من تخوم الحنك، يحرث صدر الوجه، يشطر عرش البهاء في القلب بجدول قبيح شبيه بعورة المرأة، يحفر في سحنة البدر الهاوية التي لا تشبع، الهاوية التي كانت سبباً في إخراج الجد "مندام" من الوطن،

(د) لأنها ابتلعت فاكهة الحرام، فلم تكف عن التهام فواكه الحرام منذ ذلك اليوم. لم تشبع منذ ذلك اليوم.

(هـ) فهل أخطأ الأسلاف عندما رأوا فيها عورة، واختلقوا اللثام ليخفوها عن بعضهم البعض؟.

(و) لم يتوقف الشق الكريه إلا بعد أن اخترق الجوهرة ليشوّه الوجه كلّه. التأم بالحنك الآخر في أبعد مسافة، فدمغ الإنسان بوسم الإثم.

(ز) لم يخطئ الأجداد عندما رأوا العورة في الفم فستروها باللثام.

(ح) قال "أمّامّا":

– هذا ليس العراف الذي نعرفه".[28]

إننا من خلال المقطع السابق نجد أنفسنا في واحد من أكثر التشخيصات تلاعباً، إذ يظهر منذ البدء من خلال رقم (أ،ب) أن الرؤية والتفحص هما ل"امّامّا" والذي يمثل الرجل الأول بعد موت العراف باعتباره المعمر أو الشخصية الأقدم في القبيلة، يستعيد الراوي هنا فضاء شخصية "أمّامّا" الداخلي

ليقوم عبره بتعويض فقدانه لشخصية "العرّاف" الفاقد للعقل، وليطرح عن طريقه هو قيم الماضي المتجذرة المتمثلة في اللثام ومفهومه لدى أهل الصحراء، وعلاقة كل ذلك بالهبوط القديم من السماء للجد آدم (مندام).

إننا من خلال رقم (ج) نجد أنفسنا مع الراوي لوحده، إن الراوي الذي يقوم برصد شخصية العراف (وجهه) يتخذ موقف واضح من صورة الوجه، ويستعين بصورة ماضوية لتسبب الفم في طرد أبونا آدم من الجنة في (د) بعد أن شخّص شناعته في (ج).

إننا هنا مع الراوي وهو في قمة (التداخل) مع شخصية "أمّامّا" بحيث أن المتكلم الحقيقي أمامنا هو "أمّامّا".

سنجد من الراوي المختلط بالبعد الداخلي ل"أمّامّا" يطرح التساؤل المحرك لأفق للمروي لهم في (هـ) وسيتم بعد قليل الإجابة عليه في (ز) بعد تشخيص سريع جديد لصورة الوجه الكريه في (و) يؤكد ويدعم الإجابة، في (ح) نعود فنجد أنفسنا مع "أمّامّا"، إن مثل هذا التشخيص، لا يصنع مشكلة تداخل الراوي بالشخصية فقط، إنه يصنع مشكلة تحديد نوع التبئير، والذي سيبدو ظاهرياً (براني خارجي) لتجده حقيقة هكذا براني داخلي. حيث الراوي (والذي يمثل المبئر في التبئير) براني الحكي وليس مشاركاً فيه، والرؤية برغم أنها ظاهرياً للراوي بضمير الغائب، إلا أنها في الحقيقة رؤية "أمّامّا" الداخلية، والتي تعكس فضاءه الداخلي، وموقفه من كل

ما يراه أمامه مما يعني أن التبئير داخلياً وليس خارجياً.

والحقيقة أنه لإبراهيم الكوني باع طويل في مثل هذه التلاعبات السردية [29]

يستمر في الفصل التاسع بالكامل "أمّامّا" المعمر حاضراً في كل النص، فهو الذي تحاور مع المجهول الذي سيعالج "العرّاف" في القسم الثاني من الفصل التاسع، ثم كان أول من تكلم مع "العرّاف" في القسم الثالث من الفصل التاسع، وسيجد المروي لهم أمامهم حالة الانفعال التي عليها "أمّامّا" المعمر وهو يتعامل مع العراف العائد من عالم الجنون لعالم العقل.

إننا في القسم الرابع من الفصل التاسع الخاص بموت "العرّاف" سنجد أنفسنا نبدأ مع وعي القبيلة والأكابر خاصة، رؤيتهم لفعل ذبح القربان ثم قيام الغريب بقتل "العرّاف"، وجحافل الغيم القاتم القادم.

**القسم الرابع من أقسام الرؤية في واو الصغرى**

في الفصل العاشر "سر المدية"ومن خلال صيغة المعروض الذاتي "المونولوج الداخلي" ، يتم حديث المدية عن ذاتها حيث يستسلم الراوي هنا للمدية وتتحول هي للبوح وتتكلم عن أسرارها، إن الراوي هنا يستسلم في الحقيقة للبعد الخفي لثقافة الصحراء ، للصحراء الأم وهي تُذَكِّرِ المروي لهم عبر

المدية بعدالة فعل الرجل الغامض الذي قتل "العرّاف":

"استقر النصل في نحر صاحب النصل في مساء ذلك اليوم، لأن الخفاء شاء أن يستبدل الأكذوبة بالنبوءة، وأراد أن يقول "للعرّاف" أن على من امتلك مقبض المدية أن يحترس كثيراً، لأن صاحب الملك يخطئ مرة وحيدة هي المرة الأولى والأخيرة دائماً"[30] .

ونستمر مع نفس الوعي الكلي لدى الراوي والمنطلق من الثقافة الجماعية لمجتمع الصحراء، إن الأحداث المرصودة تؤسطر كافة الأحداث الطبيعية، وتجعل لها البعد القصدي، و يتضافر لتحقيق ذلك كلاً من فصل المدية وفصل السيول وكذلك المناصات الخارجية المستقطع من نص صيني، والذي يقدم فيه الماء كقوة أسطورية فاعلة (قوة للتطهير) ،نستمر في سرد ينطلق تاريخياً من حفر الآبار وآبار الماء في الصحراء، ونجد أنفسنا لأول مرة مع سرد فيه وصف شبه جغرافي لفضاء الصحراء، أي أن الراوي هنا في هذه المرحلة الرابعة من مراحل الرؤية يستسلم لرؤى مجتمعه النصي ويرسم أمامنا ثقافة التطهير من خلال فصل المدية والذي يفسر قضية موت العرّاف، ثم يرسم أمامنا من خلال الحديث عن الآبار ذلك السعي المستمر والذائب لأهل الصحراء للحصول على الماء .

**القسم الخامس من أقسام الرؤية في الخطاب السردي للرواية**

سننتقل في الفصل الثالث عشر ونجد تداخل وعي الراوي مع وعي "الحفّار"، وهو الشخصية التي ستظهر في هذا الفصل وسيكون شخصية مركزية لأن القبيلة في حاجة للماء .

يتفاعل الراوي مع البعد الداخلي "الحفّار"، تفاعلاً من نوعين:

1): النوع الأول تفاعل معلن عبر ما يعرف خطابياً بالتبئير البراني الداخلي، حيث الراوي براني عن موضوع الحكي وينطلق من رؤية داخلية لشخصية محددة بالاسم أو بأي من الضمائر أو الترميزات المعلنة عنها وهو "الحفّار"، أي أن الراوي يقوم بتشخيص الخطاب من داخل البعد الداخلي الشخصي "للحفّار" وهو ما يختلف عن ما سبق في الرواية.

2) : النوع الثاني يتم فيه تشخيص من الراوي بدون وجود فضاء معلن ينطلق منه ليشخص الأشياء، إنه هنا يعادل (البراني الخارجي) خطابياً ولكن في الحقيقة هناك كما سبق أن حددنا بخصوص "الزعيم" و"العرّاف" و"أمّامّا" تداخل بين الراوي والفضاء الداخلي للشحصية المركزية، غير معلن بوضوح، ندركه بجلاء عبر القيم والمفاهيم والأفكار التي يطرحها الراوي المجهول والتي عبر المقارنة ندرك أنها نفس قيم وأفكار الشخصية "الحفّار".

إن أمثلة على النوع الأول نجده هنا:

"الأرض كلمته..

كلمته الأرض فلم يشيّع نحو السماء عيناً.

لم يرنُ إلى السماء منذ أن خرج من جوف الخباء ودب على الأرض في المراعي البعيدة، في الطريق إلى المراعي سمعها تتكلم لأول مرة. تكلمت في أنصاب الحجارة. تكلمت في قامات الطلح عندما تتلحف بعتمة الأمسيات"[31].

إننا هنا أمام الراوي –البراني من حيث التبئير– وهو يتفاعل مع الشخصية "الحفّار" ويطرحه كمفعول به تكلمه الأرض وتحدثه عن ما فيها ، أننا بهذا الشكل ومن خلال التفاعل السابق نجد "الحفّار" مفعولاً به وليس فاعلاً مريداً .

مثال عن النوع الثاني:– النوع الثاني أقل هنا، أي أننا نكاد نجد فضاء الشخصية "الحفّار" ممراً رسمياً معلناً عبر ضمائر خاصة يعبر منه الراوي كما في القسم السادس من الفصل الثالث عشر، حيث نجد الراوي وهو يسرد حكاية ولادة "الحفّار" وينطلق في تشخيصه ذلك، من وعي يقدس الأرض والصحراء الغامضة، ويتحدث عن نبوءات الطين:

"ولكن الرحلة لا تبدأ في غمضة. لأن الصحراء الغامضة لا تدع الأولاد يخرجون بلا وصايا. يبدأ الدرس منذ الخطوة

الأولى، فيتلقّى العابر الصغير نبوءاتها في مرونة الطين الذي يعبث به، وفي النباتات الشحيحة التي تجود بها في مواسم الأمطار، في حبيبات خفية، تدسها في عجين الخبز الذي أنضجته رمالها. بعدها تقوده من يده في سفرةٍ أخرى. تطوف به المراعي كي تعلمه دروب الخروج. في السهول العارية تطلق عليه الرياح التي تصفع وجوه العابرين بالحصباء، أو تتجهم وتعبس وتدلق أمطاراً سخية، أو تتنفس ناراً حامية في مواسم القبلي، أو تتنزل برداً في فصول الشتاء"[32].

إننا أمام راو لا يعلن أنه ينطلق من شخصية محددة ، وهو يطرح علاقة مرمزة بين الطفولة الواعية بالأرض، الأرض الطين، وباقي العناصر المكونة للكون في الثقافات القديمة، التراب للأرض ثم الرياح للهواء، والأمطار للماء والحرارة والبرد للنار ،إننا إذن أمام طرحٍ واعٍ. وهو ما يماثل أغلب ما مورس من تقنيات تشخيصية أثناء زمن "الزعيم" وزمن "العرّاف"، سنتأكد بعد هذه القيم مباشرة أننا كنّا في وعي "الحفّار" عبر ما يلي:

"عندما جاءه رسول الأكابر في مساء ذلك اليوم، كان يستعيد السيرة، ويختبئ في قبوه. كان يستعيد التميمة لأنه لم ينسها يوماً كما نسيها الآخرون ".

إذن نحن نعود للراوي المنطلق من داخل أحد الشخصيات – فضاء الحفّار الداخلي وقيمه وأفكاره، وبدل الغرق في عالم الطائر والسماء كما مع "الزعيم" أو مع عالم العذراء والنبوءة

واللعنات مع "العرّاف" نجد أنفسنا في أسطرة قوية لفعل "الحفّار" والماء كرسول متحرك بين عروق الأرض الأم، كما أن انبجاس الماء سيكون ثمنه حياة "الحفّار"، لينتهي دفق السفر ويتوقف الجميع وينتقلون في الفصل الرابع عشر إلى الاستقرار بعد توفر الماء.

**تركيب عن الرؤية في واو الصغرى**

كما رأينا خلال المتابعة السابقة للرواية، قسمت الرؤية في الرواية لأربع مفاصل كبرى:

المرحلة الأولي في الفصول الثلاثة الأولى مرحلة الزعيم كان فيها الراوي متماهياً مع "الزعيم" سرياً واخذ عبر هذا التفاعل ينشئ علاقته مع المروي لهم و طرح عبر هذه اللعبة كل ما أندس في ذات ذلك "الزعيم" من اشتياقات وهو ما يعكس قيم تلك الجماعة البشرية .

تلك الحالة من الهوس مكنت الراوي أن ينفعل أمام المروي لهم وأن يحكي لهم عن كل الأشواق الخيالية التي تنتاب أولئك القوم الأوائل.

في المرحلة الثانية والتي تبدأ من الفصل الرابع وحتى الثامن نجد انفعال الراوي مع "العرّاف" وعبر هذه اللعبة السردية، تمّ للراوي طرح تشكيلة أخرى وبعد فكرى أخر، وبمجرد إعلان موت "الزعيم" في نهاية السيرة الثالثة، تحولت

السيادة في السرد ل"لعرّاف" وأصبح الراوي ينتبه لما يهم "العرّاف" وبذلك أصبح المروي لهم مع كل أساطيره وأوهامه و نبوءاته، وكان قمة ذلك في الفصل الرابع حيث تمّ من خلال الاسترجاع الزمني العودة لزمن قبل موت "الزعيم" وكانت السيادة في الرؤية "للعرّاف"، إنّ الراوي المنطلق من وعي "العرّاف" سيختار لنا من الأحداث ما يتناسب مع وعيه كما سيؤطر الحوارات برؤيته وفي المرحلة التي سيغيب فيها "العرّاف" عن الوعي سنجد الرؤية اقرب ما تكون لـ"أمّامّا" معمر القبيلة، ثم يختفي الارتباط بين الراوي والشخصيات حتى المرحلة الرابعة التي نجد فيها أمامنا وعي الحفار ونجد الراوي عبر هذه اللعبة السردية يطرح أمام المروي لهم كل اشتياقاته وكل ما يندس في ذاته من حب للأرض و للماء الساري في ينابيعها وعروقها، ونحن نلحظ من خلال كل ذلك كيف تحققت أمامنا أربع رؤى متكاملة لشخصيات متباينة ومختلفة وكاملة النمو، كما أننا أمام فلسفة تؤسس لغلبة رؤية المسيطر على كل الرؤى الأخرى، كما تحقق للراوي الخروج من الأزمة التي تحدث عند استخدام التبئير الجواني الداخلي أو البراني الداخلي والناجمة عن الإحساس بمباشرة الخطاب المنقول من ذات محددة، إن هذه اللعبة قد مكنت الراوي من أن يطرح سرده أمام المروي لهم دون هذه المباشرة وعبر الإيحاء بوجود مسافة بينه بين السرد، باعتباره خارجيا لا ينبع من ذات محددة، والانكفاء لعمق تلك الذوات وطرح ما يندس فيها، وهو

ما يحقق مفهوم المونولج المروي في النقد الفني أو في نقد تيار الوعي[33]، حيث ينساب إلينا من خلال الراوي المنفعل مع تلك الذوات حدة ما يندس فيها ونجده في كل مرحلة مختلفاً ويتناول أحداثا تتناسب مع تلك الذات التي تنتصب على رأس الهرم السيادي في القبيلة.

**الصيغة السردية في رواية واو الصغرى**

سيطرت في رواية واو الصغرى صيغة الخطاب المسرود والتي تعني أن الراوي يستخدم ضمير الغائب ليمارس سرده، كما كان هناك حضور لعدة صيغ سردية أخرى وهي صيغة الخطاب المنقول غير المباشر- والتي تعني أن الراوي يقوم بنقل أحاديث الغير مع التدخل فيها - وصيغة الخطاب المعروض غير المباشر- والتي تعني الحوار المصحوب بتأطير الراوي لمنطقة ما بين الحوارات - كما استخدمت صيغة المعروض الذاتي -والتي تعني أننا مع ضمير المتكلم أو مع ما كان يعرف بالمونولوج الداخلي للشخصية-استخداماً محدوداً.

سنتابع هنا ظاهرة مميزة رأيتها لدى الراوي في الخطاب السردي ل"واو الصغرى"، وهي تتمثل حسن سيطرته أثناء استخدامه لصيغة المعروض غير المباشر على مناطق ما بين الحوارات؛ حيث قام الراوي - المتداخل عادة مع الشخصية المركزية كما سبق أن أوضحنا في جانب الرؤية والتبئير-

بتشخيص مستمر لحركات المتكلمين أثناء الحوارات وأخذ عبر ذلك التشخيص يعكس للمروي لهم بطريقة غير مباشرة الحالة النفسية لتلك الشخصيات التي يشخص حركاتها دون أن يتحدث مباشرة عن الحالة النفسية لتلك الشخصيات وهو ما يعني أننا أمام طرائق جديدة وفاعلة من التشخيص، دون استخدام عمليات التدخل المباشر للراوي والإعلان عن الحالة النفسية بطريقة مباشرة مثل (قال بغضب) أو غيرها من الطرق المعتادة.

## صيغ الخطاب السردي ومميزاتها

### أولاً :صيغة الخطاب المسرود

كانت هذه هي الصيغة الأكثر استخداماً في الخطاب السردي للرواية وكان الراوي يمارس وبقوة تفعيل العلاقة بينه وبين المروي لهم من خلال عدة تلاعبات سردية منها ما سبق أن ذكرناه في جاب التبئير ومها ما سنذكره هنا هي كما يلي:

التفاعل مع شخصية مركزية مجهولة وتحول الراوي وكل اهتمامه لتلك الشخصية . توجيه الخطاب للمروي لهم وتحريكهم من خلال التساؤل المستمر، ولنتابع هنا في بدايات الراوية مثالاً جيداً على ذلك النوع من التساؤل، حيث يتحدث الراوي –المندمج كما أسلفنا مع الزعيم –عن حالة من حالات

الوجد تنتاب العابر –أبن الصحراء– وهو يطوي المسافات بحثاً عن الوعد في الصحراء الكبرى:

" ..فكيف لا يتزعزع الجسد الهزيل برعش الوجْد؟

وكيف لا يفزّ من المقلة دمع الحين ؟ "[34]

ولنتابع هنا مقطعاً أخراً يحدثنا فيه الراوي عن استعداد الطائر القادم للهجرة ولكي يثيرنا ويشعرنا بمدى عظمة ذلك الكائن –كما يفترض أن تكون في ذات الشخصية التي ينطلق منها – يبدأ في التساؤل المثير للمروي لهم كما يلي:

"ولكن هل يروم من اعتاد ارتياد الفضاء حتى صارت السماء له وطناً، حياة الحضيض؟ هل تستطيب هوان الأرض مخلوقات وُلدت وعاشت معلّقة بين السماء والأرض ؟ "[35]

النفي أمام المروي لهم لخلق المزيد من الأسطرة لمكون ما من مكونات تلك الشخصيات التي يتفاعل معها : لنتابع هنا الراوي في المرحل الأولى وهو متفاعل مع "الزعيم" كيف يصور الطائر وأغنياته والتي سمعها في دغل الرتم:

"في دغل الرتم سمع أيضاً أغنية الطائر، لم تكن رتيبة كأغنيات الحمام. لم تكن مملة كأغنيات الحمام .

في الأغنية يتوزع الصوت، ويتعدد الإيقاع ...."[36]

وتبدأ غالباً هذه التقنية في بداية المقاطع كنوع من شد المروي لهم وخلق حالة من الحديث الموهوم بينهم وبين الراوي

بضمير الغائب، لنتابع هنا قصة "الحسناء" في الفصل الرابع من فصول الرواية وكيف يتم سرد حكايتها للمروي لهم:

"لا حفنة الشيح ولا القطعة الشاحبة ذات الرائحة الكريهة ،نجحت في استئصال الداء. بل الصداع اشتدّ، وأشتعل البدن بالحمّى......"[37]

3) السيطرة على المروي لهم من خلال الإيقاعية الناتجة عن تكرار جملة أو لفظة كمدخل للمقاطع السردية البعض من هذه التكرارات حققت مع الإيقاعية الناتجة ما يعرف بالتواتر ضمن التقنيات الزمنية للخطاب السردي والبعض الآخر كانت هنا مجرد فاعل محرك-من خلال ترددها- لإيقاع خفي داخل الخطاب السردي، لنتابع هنا أحد أكثر هذه الألفاظ فعلاً وهي ظاهرة إقبال أكابر القبيلة على "الزعيم" لتنصيبه وكيف أستخدمها الراوي، هنا عندما اقبلوا للمرة الأولى لتنصيبه زعيماً وذلك قبل موته بأربعين سنة وهو في بداية المقطع الثاني من الفصل الثالث :

"منذ أربعين عاماً أقبلوا عليه في المراعي البعيدة.

أقبلوا عليه بعد انقطاعه بشهور.أصابه داء الخواء الذي يقال انه لعنة ترافق الشعراء " [38]

ولنتابع هنا في بدايات المقطع الثالث من الفصل الثالث:

"لم تمض سنوات حتى أقبلوا مرّة أخرى.

جرت في الوديان مياه سخية وهوت في السماء شهب كثيرة....

فأقبلوا مرّة أخرى كما أقبلوا عليه في صحارى الحمادة الغربية يوماً، تقدمهم "أمّامّا" كما تقدمهم ذلك اليوم، ولكن أيجاّبارن الحكيم تخلف، اليوم عن الركب...."[39]

ونتابع هنا بداية المقطع الخامس من الفصل الثالث :

"..وهاهم يقبلون مرة أخرى .

يقبلون كما اقبلوا قديماً في حدود الحمادة الغربية، يقبلون كما اقبلوا مرة ليأخذوا منه الشعر ،وكما اقبلوا في مرة أخرى، عندما اخذوا المعشوقة ....

......

هاهم يقبلون اليوم ليأخذوا أيضاً شيئاً جديداً فماذا تبقي ليؤخذ يا ترى ؟ ....

.......

أقبلوا فخرج لملاقاتهم في العراء.

هرع لاستقبالهم إجلالاً ل"أمّامّا"، نفس "أمّامّا" المُعَمِر " [40]

و لنتابع هنا بعد موت "الزعيم" حيث سنجد أمامنا هنا لقاء مجلس الأكابر الأول:

"اليوم أقبلوا أيضاً.

أقبلوا اليوم كما تعودوا أن يقبلوا دائماً .يتقدمهم "أمّامّا"

بعكازه الصقيل، يسير بجواره "العرّاف" كما اعتاد أن يسير. أقبلوا ملفوفي في اللباس الفضفاض، اللباس الناصع ،الموسوم بعلامة المناسبات، بالقطع الزرقاء، قطعة فوق اللثام، وأخرى حول المنكبين.

أقبلوا كما اعتادوا أن يقبلوا عندما يخيم على القبيلة شبح أمرٍ جلل، أقبلوا كما اعتادوا أن يقبلوا عندما بقرع الطبل في خباء الزعيم فيتنادوا ويتجمعوا ...."[41]

إنا كما رائينا من خلال المستقطعات السابقة كيف رتب الراوي تلك المداخل الخاصة بالمقاطع محدثا حالة من التفخيم لظاهرة الحضور تلك ومحققاً من جهة أخرى نوعاً من البكاء الخفي على الزعيم عند ترديده لقضية حضورهم بعد الموت.

4) دخول المقاطع السردية –التي صيغتها السردية الخطاب المسرود– من خلال جمل استهلالية تحدث حالة من الشد للمروي لهم لذلك الموضوع الذي سيدور حوله السرد، لنتابع بعض الأمثلة على هذه الظاهرة :

في بداية الفصل الرابع وحين دخل الراوي بعد موت "الزعيم" لبواطن "العرّاف"، هنا مباشرة يجد المروي لهم أول جملة تتحدث عن تلك الحزمة النـي ستكون محور الفصل وستسبب موت الحسناء وبالطبع لم يكن قد ذكر أي شيء فيما سبق عن هذه الحزمة ولا عن "الحسناء" ، انه شكل من أشكال مفاجأة المروي له، يمارسه الراوي:

"الحزمة الأولى كانت محبوكة كجدائل الصبايا.

أقبل على خبائها قبل الغروب، و وضع الحزمة الجليلة في حِجْرها"[42]

لنتابع هنا المقطع الرابع في الفصل الخامس وكان الراوي قد طرح حوار الأكابر واتفاقهم على استشارة "الزعيم"، في المقطع التالي ينتقل الراوي مباشرة لعملية تجهيز "العذراء" التي ستنقل لهم خبر زعيمهم ، يمارس عملية تجهيز المروي لهم من خلال مدخل صغير:

"في الخباء تحلقت النسوة حول العذراء.

غسلن جسدها البتول بالماء النّفيس...."[43]

ثم لنتابع المدخل الخاص بالمقطع الخامس في الفصل الخامس:

"أنتهت مراسم الزفاف.

بدأت طقوس النبوءة .

انفضّ الجمع، وتفرّق الأكابر.في الخباء"[44]

يتابع المروي لهم هنا بداية الفصل السابع (طائر الخفاء المزدوج)حيث يجدون أمامهم –في زمن العرّاف و ارتباط الراوي معه – أن الطائر الذي كان أعظم ضيف في زمن الزعيم –قد صار بغيضاً، وأنه طائر مزدوج، أو أن هناك نوع آخر من الطيور ولنتابع هنا هذا الدخول في هذا الفصل من

خلال الجملة الأولى، ولنتذكر أن الراوي لم يكن يتحدث عن موضوع الطائر عبر سرده في الفصل السابق :

"عرفت القبائل طيراً آخر.

عرفت القبائل طيراً آخر، في أزمنة أخرى......"[45]

إن الراوي بهذا الشكل يعد المروي لهم لتلقي طبيعة التناقض الحاصل بين ماضي القبيلة وحاضرها .

و لنتابع هنا في بداية الفصل التاسع خبر جنون العرّاف من خلال ذات الجملة الاستهلالية والذي لم يكن الراوي قد أشار له نهائياً ماعدا تلك الرحلة الوهمية التي تروى من خلال وعى "العرّاف" وبذات الصيغة السردية (الخطاب المسرود) في الفصل الثامن :

"تنقل النبأ على ألسنة أهل الفضول مبكراً.

استيقظت القبيلة فسمعت أن "العرّاف" قد أصيب البارحة بداء النسيان. قيل أنه طرد الأمة من البيت، وجلد عبده بالسوط ...."[46]

أنا ننتقل من صيغ الخطاب المسرود لصيغة الخطاب المنقول لتلقى أمامنا الشائعات المختلفة عن جنون "العرّاف".

**صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:**

نقصد-كما أسلفنا في الجانب النظري من البحث بصيغة

الخطاب المعروض غير المباشر، تلك الصيغة السردية التي تتم من خلال حوار الشخصيات والتي يكون فيه الراوي أو احد الشخصيات حاضراً ويقوم بتأطير الحوار وهو يختلف عن المعروض المباشر والذي يمثل الحوار الكامل.

لاحظنا كما أسلفنا في واو الصغرى على مستوى الصيغة السردية تميزاً حققه الراوي من خلال حضوره بين الحوارات مصوراً حالة الشخصيات المتحاورة وعاكساً بذلك بعدها الداخلي من خلال حركاتها.

بعض تلك التشخيصات كانت تسعى لخلق هالة توثينية ذات بعد أسطوري على تلك الشخصية عبر تصوير ممارستها لحركات ذات بعد تفخيمي، فهنا ومع الزعيم في المرحلة الأولى والراوي ينطلق من وعيه فنجد حركات تعكس احترامه لتلك الشخصية –ايجابّارن– وتطرحه أمام المروي لهم في هالة من العظمة.

انظر مثلاً حركات "ايجابّارن" المعمر الأكبر بعد أن أطلق لفظة مولاي "للزعيم" وهم يمارسون عملية إقناعه بتولي الزعامة للقبيلة بعد موت خاله:

" انكفأ على التراب، غاب في رموزه. يحرث ويمحو ما حرث. يخط علامة ويمحو ما رسم فيبدو غارقاً في دنياه، ولا وجود له بينهم "[47] .

انظر الحوار بين "العرّاف" وعاشق البناء في السيرة السادسة:

"دس العاشق عمامته في الأسافل، وشرع يفتّش التراب بالأصابع بحثاً عن حبيبات الحصى. يلتقط الحبة بيمناه، فيودعها راحة يده اليسرى. أجاب على السؤال بعد زمن:

– آمنّا أم لم نؤمن، فإن الخفاء سيبيِّن حتى بعد أجيال أصواباً فعلنا أم خطيئة ارتكبنا.

– هل أفهم من هذا أن ضيفي فضّل أن ينحاز إلى فريق أهل الشكوك ؟.

ضيف مولاي لم يفضل الإنحياز إلى أي فريق، ولكنني أتحدث عن مشيئة الأقدار. في مسير الزمان جواب عن سؤال مولاي.

تابعه العراف بفضول. نصب ركبته إلى أعلى، وترك الفخذة الثانية طريحة الأرض. قال:

– لم أبعث في طلب الضيف الوقور لأجادله في أمر الأسفار في كل حال، ولكني أردت أن نتشاور في أمر آخر.

مضى العاشق ينبش التراب، ويجمع الحصباء في راحته باهتمام. قال:

– لم أشكّ في هذا أيضاً، لأن العراف لا يرسل في طلب مخلوق لكي يجادله في أمر السماء، أو شأن من الشؤون التي اعتدنا أن أمرها لا يهم إلا أكابر مجلس الحكمة.

– مهلاً، مهلاً! ها أنا أرى ضيفي يوشك أن يضلّ السبيل، فالحق أني أرسلت في طلب ضيفي الوقور في أمر له علاقة

حميمة بالسماء..

توقف العاشق عن حرث التراب بالسبابة، شيّع إلى العراف نظرة مستفهمة لأول مرة. أضاف العراف:

- رأيت أن أحيط ضريح مولانا ببنيان، وأنت تعلم أنك الإنسان الوحيد في كل القبيلة الذي يستطيع أن يتقن الصنع.

سقطت من الكف اليسرى حبيبات، فالتقطها بخفة من أضاع كنزاً، ثم قال:

- آمل أن أكون عند حسن ظن مولاي، ولكني لا أفهم الحاجة الداعية إلى بناء ضريح حول الضريح.

أقمنا ضريحاً لمواراة أجساد الأموات، ونقيم ضريحاً لإيواء أجساد الأحياء!.

- الحق أني لا أفهم..

علّمنا الأسلاف أن نشيّد بنياناً واحداً حول عظام الإنسان الفاني لأننا أمة عابرة، ندفن موتانا اليوم لنرحل غداً، ولكن الناموس لم يترك لنا وصية بشأن الموتى الذين قررنا أن نجاورهم إلى الأبد، لأنهم صاروا لنا قدراً منذ ذلك اليوم الذي باتوا فيه سبيلنا الوحيد إلى السماء. اختلس إلى الجليس نظرة من وراء اللثام، فوجدا أصابعه تسعى في التراب بهمّة جيوش النمل". [48]

إننا من خلال المستقطعات السابقة والتي دارت في لقاء العرّاف مع البنّاء (عاشق الاستدارة) في الفصل السادس،

نلاحظ من خلال الكلمات المميزة خجماً أن عدسة السرد تركز على ضيف العرّاف وتعكس حالته المتوترة دون أي تصنيف مباشرة لحالته.

إن الراوي يطرح أمامنا حركات عاشق الاستدارة والحجر ويعكس في الوقت نفسه انفعال "العرّاف" ومتابعته.

إن الانتباه لترك حرث الأرض أو حرث الأرض، بحثاً عن حجر، يطرحان من جهة المكون الداخلي لعاشق الحجارة، وتوتر فضاءه الشخصي، كل ذلك من خلال وعي"العرّاف" لتلك الحركات، بحيث صارا فيه من خلال الرصد المتتالي يعبران عن موقفهما، "العرّاف" الذي يتم عبره تشخيص تلك الحركات والبناء الذي تعكس حركاته موقفه الآني من العرّاف.

أي إننا أمام حالة تشخيص لبعد شخصية داخلي ومواقفها الخاصة من الحوار الحاصل دون مباشرة طرح تقييمي لحالة الشخصية، وهو ما يعني أن الراوي هنا يستفز الصور ليطرح عبرها فضاء الشخصيات الداخلي وتفاعلاتها الداخلية أو ما يمكن أن نسميه سينمائية صامتة.

سنجد غير هذه الأمثلة الكثير، إن الحوار ذاته مع عاشق البنّاء سيتكرر وتتكرر الحركات نهاية الفصل السادس حيث يرصد الراوي حالة العاشق وانكفائه على الأرض:

يلملم الحصباء، ويجمع حبات الحصى في كوم صغير[49].

انظر أيضاً حالة التوتر التي تعرضت لها القبيلة في الفصل التاسع، عند فقد العرّاف لعقله، هذا التشخيص جاء كنهاية للحوار العاجز بينهم عن تصور حل من غيره وهو فاقد لعقله :

"وارتفعت من صدور القوم دمدمة مكتومة. و لكن الأصابع ظلت تدب على الأرض، ترسم صوراً وتخط رموزاً، وتبني بيوتاً كأنها تفتش عن سر القصاص، وتبحث في المجهول عن ترياق للداء المجهول " [50].

إننا أمام صورة تعكس حدة توتر أكابر القبيلة، أي تعكس الفضاء الداخلي للشخوص عبر رصد حركتهم الخاصة، إن التوقف عن نبش التراب قد يتحول لحالة معبرة عن الانتباه تعكس قيمة نبش التراب لدى القوم وتُحقق للراوي عبر فعلهم رصد توترهم اللحظي بخصوص الموقف الحدثي المحدد، انظر لتوقفهم هنا :

"توقف الأكابر عن نبش التراب، ورموا "العرّاف" بنظرة إشفاق" [51]

إن القوم انتبهوا وتوقفوا عن نبش التراب لينظروا بألم إشفاق لحالة "العرّاف"، لقد تدخل هنا الراوي لرصد فعلهم الخارجي ونواياهم لتحقيق التشخيص المتميز والمطلوب لاستمرار الدفق الخطابي المتوتر وغير المباشر.

انظر هنا في المرحلة الأخيرة من النص عند لقاء "الحفَّار" بأكابر القبيلة، وهم قادمون لطلب معونته في حفر البئر،

الراوي هنا يرصد فعل الحفّار وهو في تماهٍ كاملٍ معه، إنه تشخيص ينطلق من البعد الداخلي "للحفّار" إن الحوار يتم عن طريق كلام أكابر القبيلة وحركات "الحفّار":

"ازداد انكفاءً. طأطأ حتى لامس رأسه المدلّى صدره، ودبت أصابعه ترسم في كتاب الأرض الإيماء، حفر الأخاديد بالسبّابة، وطبع بجمع الأصابع آثار الكائنات. رفسة حصان، بصمة ذئب، دبيب جعلان، زحف متعرج لحية.

قال "اغوللي":

-.....

توقف عن بصم الأرض. امتدّت الأنامل تجمع حبيبات الحصباء.....

ويرسم بالجوار العلامات.

تكلم "ايمسوان وانضرّن":

-.........

نظم الحبيبات الذهبية في خط عمودي، خرق العمود بسلسلة من الحبيبات الدكناء، فقام التقاطع البهي: علامة الربّة تانيت.

تدخل البطل لأول مرة:

- .........

حدج "اهلوم" نظرة خفية. في عينيه الصارمتين ومض بريق ولكنه انكب على العلامة من جديد، اختار من الكوم الحبيبات البيضاء.[52]

إننا هنا أمام حوار من جانب واحد، أكابر القبيلة يناقشون "الحفّار" وهو في صمته لا يتكلم، ولكن الراوي يرصد حركاته الدالة على فضاءه الشخصي ومكونه المفاهيمي والديني من جهة، ويدل من جهة أخرى على الحالة الشعورية والنفسية الآنية له.

إن الرسم على الأرض وترتيب الحصى هي لغة خاصة دالة على الانفعال غير المباشر الذي يريده الراوي، وهو هنا لأنه في حالة تفاعل مع الشخصية المرصودة وينطلق من بعدها الداخلي، يتحول إلى حركاته شارحاً ما يرسمه الحفار.

و لنتابع هنا صورة الانفعال الحاصل للحفار بعد محاورتهم وهو يكلمهم:

"هنا استولت حمّى أهل الوجد على بدن الحفّار، ازدادت المقلتان بللاً، وأطلق آهة طويلة كآهات....... حاول أن يهادن الحنين فعاد....... ولكنه عانى من خيانات الأصابع. يتناول حبة الحصى فتسقط قبل أن يضعها في فراغ النظم. نفض يديه من التراب" [53].

إننا أمام رصد مزدوج مباشر داخلي وخارجي عابر للشخصية، الاثنين معاً يتضافران لعكس توتر الشخصية،

ونلاحظ من خلال اختلاف طبيعة التناول للفعل بين "الحفَّار" ومن هم قبله :

"ترسم في كتاب الأرض الإيماء، حفر الأخاديد بالسبّابة، وطبع بجمع الأصابع آثار الكائنات". فالأرض كتاب، والحفر يتم في اخاديدها، أن مثل هذا التصور للأرض، تصور يختص به الحفَّار وحده، ذلك انه الأكثر تعشقا في الأرض والأكثر قربا منها.

إن الراوي يطرح إضافة للتماهي المتميز– والذي سبق أن رصدناه في دراسة الرؤية (التبئير) – مع الشخصيات الرصد الحركي المستمر لحركاتها في سينمائية صامتة والتي تعكس أخلاقيات وطقوس أهل الصحراء آنذاك، كما أنه يمتلك القدرة على طرح الرموز الخفية والتي تحكي عن قيم داخلية غير معلنة، فانفجار الماء والاستقرار هو لعنة كما تمَّ عبر الترميز (الرقمي)، انظر رقم السيرة والقسم الذي تفجر فيه الماء، تجده الفصل الثالث عشر والقسم السادس عشر ومع حساب أن سيرة "الحفّار" قد بدأت في القسم الرابع حيث الأقسام الثلاثة الأولى من الفصل الثالث عشر لم يتواجد فيه الحفار، وكانت مرحلة سابقة لظهوره. وبذلك يكون موت "الحفّار" في الفصل الثالث عشر من العمل والقسم الثالث عشر لظهوره.

يموت "الحفّار" وينفجر بموته الماء ويتحقق الاستقرار ويتوقف دفق الحركة والسفر الذائب التي تعوّد عليها أهل الصحراء.

إننا عبر ما رأيناه من خلال إبراهيم الكوني ونحن نتابع كيف تتحول حركة الشخصيات فيما بين الحوارات لطاقة تعبير غير مباشر، عن تلك الشخصيات المتحركة أو معبر عن ذوات من يرونهم من خلال طبيعة ما يهتمون به من حركاتهم كما رائينا من خلال اهتمام العرّاف بحركات البنّاء في الفصل السادس من الخطاب السردي للرواية.

**<u>صيغة الخطاب المنقول غير المباشر:</u>**

صيغة الخطاب المنقول غير المباشر هي تلك الصيغة التي يقوم الراوي فيها بنقل حديث شخصية أخرى ويتدخل في تلك المادة المنقولة.

استخدم الراوي هنا في واو الصغرى صيغة الخطاب المنقول غير المباشر ليطرح عبرها تعدد الآراء والمواقف المتضاربة، وقد ظهرت هذه الصيغة في المرحلة الثانية من الرواية بعد موت الزعيم وتَعَرُض "العرّاف" لانتقادات فريق من المعارضين له بعد أن بدل وغير في نظام القبيلة، كما سنجد أن الراوي ينقل لنا تلك الأحاديث ليعكس أمام المروي لهم طبيعة التبدلات الحاصلة عبر الزمن في تلك القبيلة، لنتابع هنا في الفصل الذي كان تقريباً بكاملة قد طرح بواسطة هذه الصيغة صورة الطائر الذي كان في زمن "الزعيم" مصدراً للسعادة كيف تحول هنا في الفصل السابع (طائر الخفاء المزدوج):

"(1)

عرفت القبائل طيراً آخر.

عرفت القبائل طيراً آخر، في أزمة أخرى فنعتته الأجيال بأشعار المديح.....

(2)

أقبل كما يقبل كل مرّة مع أنفاس الخريف .

طوق الاصفرار أحزمة الأشجار في وادي الرتم ."[54]

إننا هنا نلحظ استخدام صيغتين سرديتين في هذا الفصل، فصيغة المنقول غير المباشر الأولى، استخدمت في هذا الفصل لطرح رؤية المعارضين للعرّاف والذين يحملون نفس الأفكار القديمة عن الطائر والتي سبق أن رأيناها في زمن "الزعيم" في الفصل الأول من الرواية، فيما يستخدم الراوي صيغة الخطاب المسرود "للعّراف" وللفريق الذي معه تأكيداً على سيطرتهم على القبيلة، إننا بذلك ندرك كيف يرمز الراوي لطبيعة الوضع في مجتمع الرواية، حيث يأتي الصوت المعارض للعرّاف ضعيفاً مشكوكاً فيه من خلال صيغة النقل، إن الفصل بكامله قد نظم بهذه الطريقة ونحن سندرك من خلال الطرح غير المباشر كل الخطايا التي ارتكبها "العرّاف" في زمن سيطرته على القبيلة ذلك من خلال الأصوات التي تنقل لنا رؤيتها نقلاً  ثم من خلال قصة جنونه وموته أي أن الراوي هنا ومن خلال استخدام صيغتين سرديتين في فصل واحد

تمكن من طرح رؤى متعددة وعكس أمامنا بطريقة غير مباشرة سيطرة "العرّاف" على القبيلة وكذلك تغير الآراء بين الماضي والحاضر، فالذي كان في الماضي هاجساً لأهل القبيلة صار اليوم ينقل نقلاً مشوباً ببعض الشك.

لنتابع هنا أمامنا ممارسات الفريق التابع للعرّاف والراغبين في الاستقرار والتوقف عن الحركة :

" طافوا القبائل ولقنوا النذير بالنداء . قالوا أن طائر الفتنة ليس رسولاً من رسل الخفاء، ولكنه مكيدة جديدة من مكائد العدوّ الخالد "وانتهيط"، فليحترسوا، وليتعلموا التزام الحذر "[55]

أن التحول من صيغة لصيغة أبرز أمامنا التحولات الحاصلة على مستوى المجتمع السردي وكذلك على مستوى المفاهيم التي يتداولها أهل ذلك المجتمع كما مكن الراوي من طرح الوضع الذي صارت فيه .

**صيغة الخطاب المعروض الذاتي :**

إنها الصيغة التي كانت تعرف بالمونولوج الداخلي في النقد الفني السابق حيث يتحدث احد الشخصيات لنفسه من خلال ضمير المتكلم، هذه الصيغة غريبة على إبراهيم الكوني الذي نادراً ما يستخدمها في رواياته، وهي كذلك هنا لم تتحقق في هذه الصيغة إلا في الفصل الحادي عشر ومن خلال مقطع

صغير كانت فيه المدية تكلم نفسها وتحدثنا عن سيرة ولادتها، إننا بذلك أمام كتاب الصحراء المفتوح والمدية تشكل فيها أمامنا وتفلسف أمامنا قضية قتل العرّاف.

ختاماً لكل ما سبق من ملاحظات على الصيغ السردية المستخدمة في الرواية ندرك قد التطويرات التقنية التي احتوتها هذه الرواية على مستوى السرد، وهو ما يجعلها مؤهلة تمثل تجربة فذة ضمن التجارب المتميزة في الرواية العربية.

# الـهوامش

[1] أبراهيم الكوني /واو الصغرى/المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ط.1997/1.م

[2] واو الصغرى /ص:7

[3] واو الصغرى /ص:8

[4] صلاح الدين بوجاه/الشئ بين الجوهر والعرض / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر/ط.1993/1.م/ص: 145 خيث يعرف عملية التوثين قائلاً :

وهكذا يحدث التحول التوثيني: فمن ظاهر حياديٍّ ثابت لدى "الدرجة الصفر من التوثين"– إن صحت العبارة– إلى جوهر مشبع أبعاداً. ففي إطار عملية تبادل للوظائف طريفة اكتسبت هذه الأشياء "العادية" جميع خصائص السر والغموض والخفاء، مما جعل الراوي يركز عليها اهتمامه باعتبارها واجهة مزيفة ينبغي تجاوزها نحو ما يمكن أن تستبطنه. وهكذا يستعير الظاهر البريء المحايد سمات الباطن المحير الداعي إلى التأمل والمثير للدهشة. ولا شك أن الحيرة تمثل أولى مراحل التوله. وقد ولج الراوي فعلاً مساراً تولهياً صاحبه طوال الرواية مجسداً خط الإثارة الرئيسي الذي وصل بين الباث والمتلقي.

[5] واو الصغرى /ص:9 ،10.

[6] صلاح الدين بوجاه/ الشئ بين الجوهر والعرض/ ص: 165،166 حيث يقسم أنواع تجلِّي ظهور الأسطورة لثلاثة ، التجلي مع والتجلي في والتجلي من ، ونحن هنافي واو الصغرى نعتقد اننا أمام الأسطورة زمن حدوثها

في الماضي انها ليست في الحاضر ، أنه الماضي الذي حدثث فيه الأسطورة.

[7] واو الصغرى /ص:15

[8] واو الصغرى /ص:28

[9] واو الصغرى /ص:29 ،34

[10] واو الصغرى /ص:59

[11] واو الصغرى /ص:60

[12] واو الصغرى /ص:60

[13] واو الصغرى /ص:66

[14] واو الصغرى /ص:68-72

[15] واو الصغرى /ص:73 ، 74

[16] واو الصغرى /ص:82

[17] واو الصغرى /ص:104

[18] واو الصغرى /ص:106

[19] واو الصغرى /ص:107

[20] واو الصغرى /ص:122

[21] واو الصغرى /ص:122

[22] واو الصغرى /ص:128

[23] واو الصغرى /ص: 69 ،70

[24] واو الصغرى /ص:73

[25] واو الصغرى /ص:128

[26] واو الصغرى /ص:127 ،128

[27] واو الصغرى /ص:129-131

[28] واو الصغرى /ص:151،150

[29] انظر سعيد الغانمي، قراءة في رواية التبر / مجلة نزوي عدد 13 .

[30] واو الصغرى /ص:186

[31] واو الصغرى /ص:209

[32] واو الصغرى /ص:211

[33] محمود غنايم /تيار الوعي في الرواية العربية /دار القبس ودار الهدى/ط.1993/1.م/الفصل الأول

[34] واو الصغرى /ص:8

[35] واو الصغرى /ص:14

[36] واو الصغرى /ص:40

[37] واو الصغرى /ص:64

[38] واو الصغرى /ص:42

[39] واو الصغرى /ص:45

[40] واو الصغرى /ص:50

[41] واو الصغرى /ص:77

[42] واو الصغرى /ص:59

[43] واو الصغرى /ص:84

[44] واو الصغرى /ص:86

[45] واو الصغرى /ص:117

[46] واو الصغرى /ص:149

[47] واو الصغرى /ص:45

[48] واو الصغرى /ص :102-107

[49] واو الصغرى /ص:110

[50] واو الصغرى /ص:155

[51] واو الصغرى /ص:162

[52] واو الصغرى /ص:214، 215

[53] واو الصغرى /ص:217

[54] واو الصغرى /ص:117

[55] واو الصغرى /ص:149

## الفصل الثاني:جديد الوصف في الرواية العربية( التشخيص على الحواس) رواية التابوت للغزال[1] نموذجاً

سبق أن حددنا في المبحث النظري أننا سوف نشتغل باحثين عن حركة التشخيص علي الحواس عبر المحاور الثلاثة التالية:

**المحور الأول:** اشتغال على الحواس بين المتحرك والثابت، بحيث تتحول المتحركة إلى صورة سينمائية والثابتة لصورة ثابتة مكثفة.

**المحور الثاني:** هو محور تلك الشخصيات بين الواقعية والخيالية وهو محور معروف في كافة التشخيصات السردية.

حيث يعرفه شولتز من خلال:

**طيف القصة**

التاريخ ـ الواقعية ـ الرمانس ـ الخيال.

أي أن حركة تلك الصورة الحواسِّية قد تكون حواسِّية واقعية أو حواسِّية خيالية عجائبية.

سنقوم لكي نحصر كل التشخصيات الحواسِّية السابقة الذكر عبر الخطاب الروائي. سنقوم بالعودة لطبيعة تلك الحواس بغية إدارك مفهوم حريصين نحن على تبيانه وهو فضائية الوعي الإنساني، أو وعينا من خلال الحواس وعبر إطار فضائي محدد أو حيز.

**الرواية مادة البحث:**

رواية التابوت تمثل من حيث مبحث الحواس السابق الذكر مادة خام خصبة وذلك للانتباه الحاد الذي أولاه كاتبها لتوظيف الحواس الخمسة وضمن كافة مراحل التطور الدراسي للأحداث. وسننتقي في مبحثنا هذا السريع بعض النماذج التي تمكننا من التثبت من رؤيتنا النظرية السابقة، كما تمكننا من تصنيف تقسيم نوعي محدد كآلية إجرائية لأي باحث عن هذا الموضوع.

**المقطع (1):**

هذا مقطع من الصفحة الأولى في الرواية يعبر من خلاله

الشخصية المركزية (المتكلم) عن حدة ما يعانيه وهو يستعد للسفر فيشخص كل المحيطات به من الأصوات معبراً من خلالها عن حدة قلقه وقرفه وضيقه بطريقة غير مباشرة.

( اتخذت الفوضى سبيل الركود. خرق الركود زئير تصاعد. دمدمة خارقة كأنها خرجت من جوف العدم. تدافع صداها في المكان. بعثر طبقات السراب المتألقة. اختلط مع الأزيز المكتوم المتقطع القادم من الطريق السريع البعيد حيث تلهث الشاحنات الثقيلة العابرة)،[2]

إننا من خلال المقطع السابق والشخصية (المتكلم) يصف صوت الطائرة وهو يبدأ في الهدير، يختلط (حسب وصفه الخيالي) ويقوم ببعثرة السراب البعدي المتخيل، ويختلط في آخر الأمر مع الأزيز المكتوم المتقطع للشاحنات البعيد.

إن كل الصورة السابقة من خلال اشتغالها على حاسة السمع واستخدام قوى الخيال وألفاظ خاصة تعكس لنا وبقوة الفضاء الداخلي للشخصية وهي في قمة توترها. فندرك من خلال (الأزيز المكتوم، الزئير المتصاعد، الدمدمة الخارقة) ندرك حدة ما تعانيه تلك الشخصية دون مباشرة عادية الطرح، الوصف السابق وصف مسرد، أي لصورة متحركة سينمائية، الصورة كانت واقعية من حيث تمثلها، وذاتية بالطبع فهي تعكس حدة ما تعانيه تلك الذات الواصفة للصورة.

**المقطع (2):**

وسنتابع هنا المقطع التالي للمقطع السابق حيث يصف المتكلم الطائرة المتحركة والتي سبق أن ركز على بدايات صوتها وفعلها في المقطع السابق، يحولها هنا من صورة حركة طائرة عادية عبر قوة الخيال لتصوير أسطوري أو عجائبي.

(دار الطائر المحنط بجناحيه المفرودين الجامدين دورات بطيئة ثم شرع يلهث. جرى على سطح الإسفلت المتماوج بالأشعة. ارتفع رأسه ثم اخترق الفضاء كطائر خرافي. وضاع لونه في لونها ثم أقلعت أخرى ...).[3]

إن صورة الطائرة السابقة تعكس وبقوة حالة الشخصية وموقفه من السفر ككل ومن حركة الطائرة على وجه الخصوص، فهي طائر خرافي يلهث على الإسفلت المتماوج بالأشعة. يرتفع رأسه ويخترق الفضاء.

صورة بصرية مختلفة دعمت بتشخيص خيالي باعث للدهشة والانفعال وعاكس لفضاء شخصية المتكلم وحالته النفسية المتوترة فهي تختلف عن سابقتها من حيث أنها تشتغل على التخيل عبر التشبيه، وفي الوقت نفسه الصورة هنا بصرية وليست سمعية كما سبق، وتتشابه مع سابقتها من حيث وظيفتها في طرح البعد الداخلي للشخصية ووضع المروي لهم معه في ما يعانيه.

**المقطع (3):**

ولتتابع هنا حالة الشخصية في نفس بداية الرواية وهو يعكس لنا من خلال حاسة اللمس المزيد من بعده الداخلي، يعكس لنا ما تتلقاه حاسة اللمس لديه لتزيد من رفع وتيرة التفاعل التي يريدها منَّا كمتلقِّين معه كشخصية:

(... أفقت محزوناً منهكاً، شعرت بخشونة الجدار الخشن المحبب في ظهري. لا شك أن حبيبات الطلاء الصلبة تركت حفراً صغيرة بحجمها وبشكلها الهرمي في صفحة ظهري كله. أبعدت ظهري عن الحائط. شعرت بالحبيبات تتسل خارجة من جلدي ...)[4]

مع حاسة اللمس و"المتكلم" كشخصية يضعنا في بعده الشخصي وأفكاره الخاصة نندمج أكثر وأكثر في بعده الشخصي ونصبح أكثر قرباً من عمق عمقه والذي يعيش حالة اغترابية مستمرة، صورة متحركة غير ثابتة وواقعية غير متخيلة يجدب بها الراوي (المتكلم) هنا المروي لهم ويحاول وضعهم في سياق ألمه عبر تشخيص حالة تعكس شعوراً يشتغل على حاسة اللمس وهو ما يبدو مميزاً وجديداً ضمن تقنيات السرد المعاصر.

**المقطع (4):-**

هنا نتابع وصفاً خاصاً لأحد صباحات "زيدان"، أحد

الشخصيات المركزية في العمل، أحد صباحاته داخل حقله، إن الصورة التالية والمكونة من تشخيص على عدة حواس جاءت لتضعنا في البعد الشخصي لزيدان الشخصية المتدينة والعاشقة بقوة للأرض والوطن.

( أ )سري في جسمه برودة الصباح.( ب) ويتشمم الماء.( ج ) على ضوء القمر والنجوم البعيدة يراقب الماء.( د ) وهو يخرق السكون والصدوع الصخرية المخضرة [5]

نتابع كما رأينا من المقطع السابق كيف تضافرت في التشخيص أو الوصف السابق الاشتغال على ما يلي:

تشخيص على حاسة اللمس في (أ) ثم على حاسة الشم في (ب) ثم على حاسة البصر في (ج) ثم على صوت الماء وحاسة السمع في (د).

إننا من خلال تضافر الاشتغال على الحواس السابق ندرك بطريقة أكثر تحققاً كيف يتفاعل زيدان ومحيطه الطبيعي في الصباح، وتنعكس لنا أبعاده الداخلية الشخصية، زيدان الشخصية المتدينة لاهادئة تتشكل معها صوراً تتناسب مع ما يناسبها، لنتابع الصورة السابقة لهذه في نفس الصفحة وما تحتويه من حركة تصوير سينمائي يشتغل على أكثر من عدة حاسة ويحقق في الوقت نفسه للشخصية بروزاً وأنتصاباً بشكل أكبر أمام المروي لهم :

(...ألقت الطيور المسائية حزمة من الألحان قبل أن تختفي

في الزرع. أصوات كثيرة تسبح في الأفق على ألوان الأصيل، ومسحات الشمس التي شرعت تهبط ناثرة على السهول والهضاب غلالة باهتة من لون البرتقال والليمون )[6] إننا كما رأينا من خلال الصورة السابقة الرائقة والتي تتحرك فيها أمامنا مخلوقات عالم زيدان الهنيئة والسابحة معه في عالمه الخاص، الوصف هنا يحقق طرح الشخصية زيدان عبر ما يراه وما ينتقيه له الراوي من فواعل مناسبة.

كما يمارس الراوي عبر تقنية تحويل الصوت لصورة، من خلال حزم الألحان التي ألقتها الطيور والأصوات التي تسبح في الأفق لتصبح لها كينونة ألوان الأصيل وتختلط مع مسحات شمس المساء الرائقة.

**المقطع (5):**

لنتابع هنا كيف يتضافر مجموعة من التشخيصات على حواس غير بصرية لتحقق مرادات الكاتب:-

"**(أ)** أجريت يدي على وجهي ألفيته خشناً. كان ملمسه مثل ملمس الفرشاة المعدنية التي أكشط بها الصدأ عن قطع الحديد في الورشة.**(ب)** عمر الشعر النابت على وجهي يوم واحد فقط.**(ج)** أطلق باب الحمَّام صريراً خفيفاً مثل صوت لعبة الأطفال. **( د)** واشتم أنفي رائحة ملابس وسخة وعطر صابون وعبق ماء كماء البرك الآسنة.[7]

إننا نتابع هنا شخصية الرواية الرئيسية وهو يصف مشاعره قبل ممارسته حلاقة الوجه. اشتغل كمتكلم من خلال اللمس في (أ) ثم الخبر في (ب) ثم من خلال حاسة السمع في (ج) ثم من خلال حاسة الشم في (د). إن كل ذلك سيخلق تضافراً ينهيه الروائي بصورة بصرية لعملية حلاقته.

**المقطع (6):**

ولنتابع هنا تتالي ظهور الاشتغال الحواس بشكل منظم من خلال الراوي الذي يصف شخصية، الشخصية المتدينة الملتزمة، إن الراوي هنا يتماهى مع وعي زيدان وينطلق ليصف في جمال علمية الخصب والنمو والمطر:

أ) هذه هي الحقيقة التي تجعل السحب تعصر بطونها بالماء المقدس ليغسل سطح الأرض.. تتمايل المروج ...

**ب)** وتغرد الطيور في الأحراش على...

**ج)** نثار عبير الأشجار المزهرة ونسائم الأصائل...

د) ويشقق الماء المعين جلاميد الصخر...

هـ) يخرج مغرداً بأغنية أخرى متجددة من تجليات الإله العظيم.. تمد أغصان الزعتر أعناقها الخضراء الرقيقة...

و) وتلتحم مع عبق أزاهير الشيح والريحان..)[8]

إننا كما نرى تقريباً تشخيص على الحواس منظم:

أ) بصري متخيل.

ب) سمعي.

ج) تشخيص على حاسة الشم.

د) بصري جديد (متخيل).

هـ) سمعي متخيل.

و) تشخيص على حاسة الشم.

**المقطع (7):**

إننا سنتابع في التابوت أيضاً الاشتغال على الحواس عكسياً كمثل المقطع التالي:

( كانت الساحة الإسفلتية ساكنة سكوناً وحشياً. تستقبل وابل الصيف خاشعة ذليلة. وينبثق من سطحها المكسو بالحصى الشرس دخان خفي يتلاعب به الهواء المخنوق الراكد وتصفعه موجات الضجيج )[13].

إن الشخصية هنا المتكلم يعكس لنا من خلال الصورة وطأة الشمس والصيف على سطح الساحة. ويكاد يجسم حالة سطحها في تصور لمسي منعكس عن رؤيته لها. فكلما يشتغل على الحواس معكوس.

فالساحة الإسفلتية ساكنة صامتة.

---

[13] – الرواية/ مادة البحث/ (ص1).

وهي تستقبل الوابل على سطحها.

(سطحها خشن مكسو بالحصى الشرس.

والضجيج يصفع الدخان المنبعث من الساحة المخنوقة).

مجموعة من الصور التي تعكس وعياً حواسياً متخيلاً من خلال ملفوظات منتقاة متميزة تعبر أصدق تعبير عن حالة الشخصية المتوترة أثناء لحظة السفر.

**خلاصة**

ندرك من خلال بعض المستقطعات السابقة حدة الاشتغال في رواية التابوت على الحواس المختلفة وتضافرها، وأؤكد هنا أن اختيارها تم لعمل هذه القراءة فيها من خلال مقارنتها بالعديد من الأعمال الروائية لكبار روائيي الحساسية الجديدة العرب.

ومن خلال كل ما سبق تحقق لدينا التشخيصات النوعية التالية:

خمسة تشخيصات على خمسة حواس تتحرك ضمن أربع فرص من خلال محورين:

**بصري:** ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

**سمعي:** ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

**لمسي:** ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

**شمّي:** ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

**تذوقي:** ثابت أو متحرك / واقعي أو خيالي.

كما أن كل التشخيصات على الحواس السابقة قابلة لأن تحدث بشكل عكسي. أن يتصور الراوي أو الشخصية التي تتكلم ملموسات داخلية أو حركة شيء يلمس سطحاً غير جسده وخلافه. إن كل تلك الحواس قد تحضر منفردة كما رأينا في المقطع الأول أو متضافرة في تشكيلة من عدة حواس كما رأينا في المقاطع التالية.

**الصور الحواسية ذات البعد التشكيلي أو السينمائي**

إننا كما سبق أن رأينا من صور متحركة وثابتة بأنه هناك رؤية فنية تحقق انسجاما في التصوير يتناسب مع اللحظة الدرامية ومع حالة الشخصية ولقد حقق ذلك كله كما سبق أن أسلفنا لخطاب الرواية حضوراً قوياً وللشخصيات تشخيصاً مميزاً أمام المروي لهم .ولقد كانت الرواية تعج بالصور التشكيلية الثابتة القصيرة والسينمائية القصيرة والمتوسطة بل والطويلة أحيانا، بل وكانت تلك الصور المتحركة والسينمائية الأصل تتخذ أحيانا لوناً من ألوان اللاتماثل التي يتميز بها الرسم الحديث ، حيث تختلف الصورة المرسومة عادة عن الحقيقة التي أخذت عنها ومن الأمثلة المميزة لذلك موقف قتل

الناقة والصورة الغرائبية المميزة لحركة الناقة أمام الشخصيات وأمام المروي لهم من ثم.

كما انه هناك صور هناك صور ثابتة تعكس روح تشكيلية خفية، نتابع هذه الصورة للزوجة النائمة على لسان زوجها المسافر يوم الغد للجنوب:

"...لم تفق. ذرات عرق أو بقايا من دموع كنثار من عطر ساحر تملأ جبهتها ووجنتيها وشفتيها. يتجمع النثار المسحور على أديم جلدها الأبيض في حبيبات صغيرة مثل مسحوق الفضة."[9]

أنها صورة بصرية تختلط عدة مستويات لتحقيقها، البصري الخارجي والذاتي الداخلي لتشكل صورة ينعكس لنا من خلالها حدة ما تعانيه الشخصية من فراق بيته في تلك الليلة.

ولنتابع هنا هذه الصورة السينمائية التشكيلية التي كانت تؤطر من الحين للأخر الرؤية أثناء تواجد الجنود في المطار في بدايات الرواية والتي ينعكس لنا مباشرة من خلالها الحالة النفسية التي عليها الشخصية وموضع الكامير السينمائية :

"على الساحة الأسفلتية المحماة كانت طوابير الجنود تتلوَّي..

تتحرك حركة غامضة ..كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحال رمادية نصف تشوى ..."[10]

إن هذه الصورة كانت للجنود في بداية الخطاب السردي، وتبدو صورة الجنود الذين يتحركون كسحال دالة بلا شك على فوقية عدسة السرد والتي من موضعها ترصد كل ما تحتها .

سنتابع حركة عدسة السرد هنا وهناك ثم العودة لنفس الصورة والتي كانت كأنما الخلفية عملت لكل الصور المحركة أمامها:

"الحركة تزداد غموضاً طوابير الجنود المبعثرة المسارات تتلوّى فقوها زاحفة نحو تلك لداخل تبتلعهم الظلمة أيضا"[11]

إن الصورة السابقة تتحول مع الأولى لتشعرنا بوجود عدسة السرد القاسية في مكان علوي وبعيد تصور في صمت كل ما يحدث تحتها ، لنتابع هنا ولنتخيل عدسة الرائي الذي يرى أين يمكن أن يكون موضعها:

"كانت الساحة الإسفلتية ساكنة سكوناً وحشياً تستقبل وابل الصيف خاشعة ذليلة وينبثق من سطحها المكسو بالحصى الشرس دخان خفي يتلاعب في الهواء المخنوق الراكد وتصفعه موجات الضجيج "[12]

صورة بصرية أختلط فيها البصري مع السمعي بحيث أمتلك السمعي مع موجات الضجيج جسماً يمكن إن يري أو يختلط مع الدخان الخفي، كل ذلك من عدسة رؤية علوية تصور الأشياء من فوق ويبدو الفضاء المكاني بكامله غارقاً في ألمه اللامنتهي.

سنجد صورة الطابور والجنود الذين يتململون كسحال تتكرر أمامنا :

"مع الحركة الثعبانية البطيئة للطابور نحو مؤخرة الطائرة كانت الشمس تتدحرج في الفضاء العاري مثل كرة فولاذية .."[13]

يتحقق لنا من كل ما سبق أنّ في رواية التابوت حركة وصف مميزة على الحواس وكذلك حركة تشخيص تتوافق فيه اللغة التعبيرية مع الفنون الأخرى كفن الرسم والسينما، كما أننا لاحظنا اختلاط المكونات المنتمية للبصري مع السمعي مع باقي مكونات الحواس لتخلق صورة مميزة قادرة على طرح ألم وقضايا شخصيات العمل.

## الهوامش

---

[1] عبد الله الغزال/رواية التابوت/دائرة الأعلام والثقافة بالشارقة/ط.2004/1م/

[2] المرجع نفسه ص:12

[3] المرجع نفسه ص:12

[4] المرجع نفسه ص:15

[5] المرجع نفسه ص:144

[6] المرجع نفسه ص:144

[7] المرجع نفسه ص:23

[8] المرجع نفسه ص:148

[9] المرجع نفسه ص:22

[10] المرجع نفسه ص:9

[11] المرجع نفسه ص:11

[12] المرجع نفسه ص:11

[13] المرجع نفسه ص:29

# المحتويات